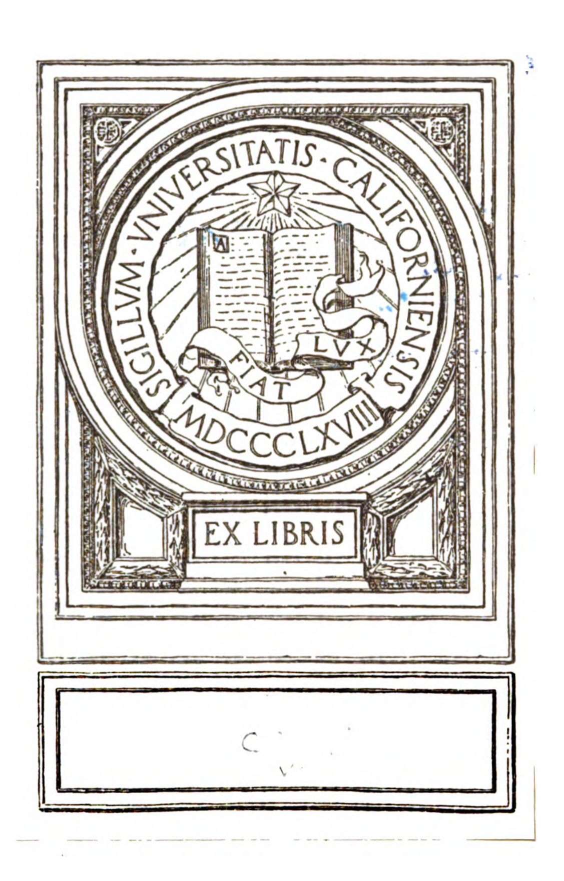
HERBERT CYSARZ

VON SCHILLER ZU NIETZSCHE

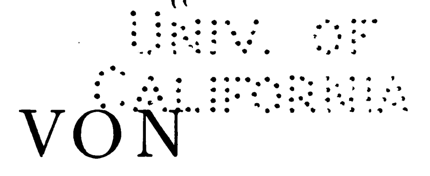



SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS


OTTO HARR
BUCHHA

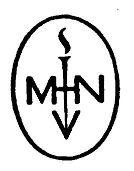
VON SCHILLER ZU NIETZSCHE

HERBERT CYSARZ

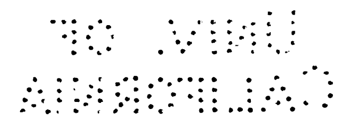


VON SCHILLER ZU NIETZSCHE

HAUPTFRAGEN
DER DICHTUNGS- UND BILDUNGSGESCHICHTE
DES JÜNGSTEN JAHRHUNDERTS



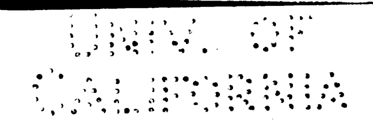
VERLAG VON MAX NIEMEYER
HALLE AN DER SAALE / 1928



Printed in Germany

Druck von Karras, Kröber & Nietschmann, Halle (Saale)

Inhalt.



Grundriß und Aufriß:

Von Schiller zur Gegenwart.

Schöpfung und Schicksal Friedrich Schillers bergen vorweg nicht so sehr ein Bildnertum, das Zeit in Zeitloses umschafft, als vielmehr ein Herrschertum, das vorerst eins und fällig ist mit seinem XVIII. Jahrhundert — und das dann seinen Anstoß nicht als fortdauernder Inhalt übt, sondern als fortzeugende Spannung, wie sie ewig nur erworben, nie besessen werden kann. Verkörpert Goethe den wallenden Reichtum des Deutschen schlechthin, zugleich die Fleischwerdung der Menschheit in deutschem Geblüt, so kündet Schiller — dessen Haupt in Stein und Erz auf allen Märkten ragt und dessen Vers der Schulstube und Volksversammlung fast ein ABC der Bildung und Erhebung liefert — wie keiner das Reich und die Macht deutschen Geists. Gleich einer Säule des Herakles blickt Schiller vom Ausgang eines spartanischen Zeitalters über vier Geschlechter zu uns: ein bauernstämmiger Riese, steinern der Nacken und steinern die Stirn, die Wirklichkeit nur messend wo es wider sie zu fechten gilt; der volkhafteste deutsche Seher Lehrer Führer seit Luther, der stärkste Deutsche vor Bismarck, der weltbewußteste deutsche Dramatiker nächst Richard Wagner; ein Meister der Auserwählten und Anwalt aller Liebenden und Leidenden, ein Herold nicht allein des sich-Behauptens auch in Feuer und Gefahr, sondern noch in Entsagung und Gewöhnlichkeit, ewigen Herzschlag der Nation in der Brust. Stets über die breitesten Plätze führt Schillers Gang, manch-

mal Gemeinplätze und oft elysäische Felder der deutschen Literatur; Schiller allein bricht eine Triumph- und Cäsaren-Straße durch das Gewinkel und Gewirr der bürgerlich-zünftigen Dichtung; er lichtet, nach den Sprengungen der Klopstock und Haller und Gryphius, nach den erymanthischen Ebern des Sturms und Drangs und nach den barocken Horribilicribrifaxen des großen Stils (etwa von Lohensteins Schlag) einen grandiosen Prospekt durch die Knäuel der Dürer-Giebel und der Rembrandt-Stuben. Überall weiten sich Hallen und wölben sich Kuppeln: Wo Goethe wie unter Äonen-Druck verbrannte Urwälder zu Kristallen verdichtet (dichtet), baut Schiller aus schlichtestem Stoff, aus Granit, auch aus Sandstein, zuweilen selbst aus Lehm, sein zyklopisch trutzendes Bollwerk. In jeder Szene ruht gleichsam ein unbekannter, und dennoch bekanntester, deutscher Soldat.

Nie seit dem Mittelalter war die Poesie Opfer und Dienst wie hier! In jedem Hauch webt Schiller an einer Sendung und Ordnung, ganz und gar Ausdruck und menschenverwandelnder Wille, durch jedes Hemmnis nur zu neuem Sprung geduckt und neuem Hieb gestrafft, fanatisch verströmend in wilden Konflikt und heißen Elan und eherne Form. Noch Liebe oder Freundschaft gelten ihm als überpersönliche Güter wie Wahrheit oder Gerechtigkeit. Sinnlichkeit ist nicht willkürliches Spiel der Triebe und Reize, sondern Gesetz des Körpers; Schönheit nicht bloß die Tochter Dürerischer Einsamkeit und Eingezogenheit, sondern auch Corneillischer Öffentlichkeit und forensischer Glorie — Kunst bleibt ja stets auch die Schule des aufgeklärten Geschlechts und ein Hort des ästhetischen Staats; selbst Tragik offenbart hier nicht die Krankheit einer Seele oder Welt, vielmehr die Schuld alles irdischen Planens und Wagens. Ganz fern bleibt füglich Schiller, Schillers Menschen das verschwiegene Zittern eines Werther eines Egmont eines Tasso, fern gar die Träume und Räusche der Sternbald und Ofterdingen, fern vollends alle Abgründe

und Hintergründe des „allzu berührbaren" Grillparzer. Stoßkraft und Schnellkraft, Schwung und Flug ist alles. Wesenleer wie der Erdenrest des Heiligen mutet Schillers Persönliches an, von dem Marbacher Kämmerchen wo er geboren ist (fast wie der Stall eines Erlösers) bis zu dem Weimarer Gelaß wo er gestorben ist (fast wie das Grab eines Erstandenen); unvorstellbar sein Leibliches, von keinem genius loci und keinem spiritus familiaris umhegt, nur Asche und Schlacke der heiligen Flamme; ein echtes Herrscherlos, mit Zügen des Ritters Hutten und des Seraphs Klopstock, des Amokläufers Kleist und des Apostels Fichte, des Magisters Kant und des Strategen Hegel.

Freilich, auch Schiller, der wie kein Zweiter aristokratische und demokratische Tugenden, ästhetische und ethische Werte, geistlichsten Sinn und weltlichstes Tun in ein gigantisches Joch zwingt, zählt zu den großen Zweischneidigen der deutschen, gerade der deutschen Kultur — wie Nietzsche, wie Fridericus, wie Luther auf Jahrhunderte den Vater Polemos beschwörend, in jedem trotzigen Nein ein feuriges Ja erweckend und umgekehrt, nicht gleichmäßig fortstrahlend wie ein Dante oder selbst gleichsinnig fortgärend wie ein Shakespeare, sondern voll deutscher Radikalität nach den fernsten Extremen hin ausschwingend — allzeit in Fäuste gebrannt und in Pfeile gekerbt und in Fahnen geschrieben: Sein Herz glüht durch das Deutschland der Freiheitskriege, Byron und die französischen Romantiker (in Spuren Victor Hugos) ziehen ihn in beinah barocke Sphäre, vor allem die reifende Dichtung des Ostens grüßt ihn als den Poeten Europas schlechtweg: In Schillers Zeichen auch (zunächst durch den Mund des Übersetzers Shukowski) erfährt die Mutter Rußland, nach stummer Jahrhunderte-Knechtschaft des Zaren- und Tataren-Jochs, einen ersten Schimmer zumindest der Redefreiheit; Puschkin, in seinem ‚Onegin', läßt einen Todgeweihten in der letzten Nacht vor dem unglücklichen Duell noch einmal den Schiller aufschlagen; und als in der Prozeß-Szene der

›Brüder Karamasoff‹ (dieses vielleicht kollektivsten Stücks neu-europäischer Epik überhaupt) die magna Russia vor dem Richter steht, zuckt auf den Lippen ebenso des Staatsanwalts wie des Verteidigers der Name Schiller auf — Stoß und Gegenstoß zweier Welten: Europa oder Asien!

Unerreichbar bleibt diese Monumentalgestalt sämtlichen realistischen, psychologistischen, individualistischen Einströmen, die seit der Frühromantik in das deutsche XIX. Jahrhundert sickern: dieses Jahrhundert unerhörter Sach-Fülle und -Härte, das Welthandels- und Warenhaus-Jahrhundert, das Jahrhundert des Ich und der Nerven. Er verharrt in durch und durch überpersönlicher Welt, die ihn fast wie ein gotischer Ordo fugen- und fensterlos umschließt. Bereits das Räuber- und Fiesco-Fieber ist nicht die freiheitsdurstige Entfesselung des Sonderwillens (wie alle verwandten Verjüngungskrisen des Folge-Jahrhunderts: Romantik, Jungdeutschland, Naturalismus), sondern ein ideologischer Taumel gleich jenem unserer jüngsten Dichtung, Rousseauisch lösend und Plutarchisch bindend zugleich — so wenig subjektiv wie Hölderlins Sehnsucht und Lessings Vernunft und Böhmes seraphischer Enthusiasmus. Auch die Geschöpfe Schillers sind ja seine Ebenbilder, nicht so sehr schief gezeichnet (wie realistische Kritiker glauben) als vielmehr ungezeichnet — allerdings ausfüllbar, mannigfach ausfüllbar, selbst interessant ausfüllbar wie Wallenstein oder der Vater Piccolomini, oder das Mädchen von Orléans, oder die beiden Elisabeth, die spanische des ›Carlos‹ und die englische der ›Stuart‹ (in dieser Bereitschaft zur Ausfüllung liegt noch für unsere Zeit ein mächtiger schauspielerischer Reiz des Schiller-Dramas). Shakespeare erschafft den Helden, den Krieger, den Verbrecher — Schiller webt am Gespinst der Herrschaft, des Kriegs, des Verbrechens. Goethe gibt seinen Helden Mark vom Mark des reichsten hellsten wärmsten Eigenlebens — Schiller vergegenwärtigt in Geschehnis und Zerwürfnis die gültige Ordnung der menschlichen Dinge. Durch die neun Dramen

Schillers loht wie durch Beethovens Symphonien das Muspilli zwischen Chaos und Kosmos, bei Schiller freilich entdumpft und entbrünstet, „humaner“ aufgeklärter gottloser, neben Beethovens mythischer Theodizee durchaus anthropomorph, moralistisch und aktivistisch. Alle Tragik Schillers entfließt dem Gesetz des Geschehens, der Wucht und Würde übermenschlicher Verstrickung, Senecas unter uns wieder so viel berufenem „Ducunt volentem fata, trahunt nolentem“: wie eben Wallenstein, unschlüssig ob er Verrat oder Gehorsam üben soll, keine Bedenkfrist vom Schweden erhält und keine Klarheit vom Kaiser, und trotzdem vorwärts muß, flugs und augenblicks handeln, ohne Einsicht und Übersicht wirken am Knäuel des Unheils, der endlich — ebenso durch Angriff wie durch Abwehr fortgerollt — in den Abgrund stürzt. In solcher Parzen-Arbeit, wie sie kein Thukydides und kein Ranke größer und strenger verwaltet hat, ruht die grandiose pragmatische (natürlich nicht auch charakterologische) Richtigkeit Schillerscher Tragik, und eben diese (trotz mancher Halbheit und Plattheit) adelt sein Drama schlechterdings zum Gegenbild der Hegelschen Offenbarung des Weltgeists in der Geschichte — alles ist Teil der einen commedia umana, zutiefst erfüllt von Goethes dunkler Harfner-Weisheit: „Ihr führt ins Leben uns hinein, Ihr laßt den Armen schuldig werden, Dann überlaßt ihr ihn der Pein: Denn alle Schuld rächt sich auf Erden“. Menschliches Schicksal also wird hier aufgetan, nicht menschliche Seele gedeutet; vor diesem Weltgesetz aber sind alle gleich, und als gleich vor Ananke und Tyche reden Herren und Knechte dieselben getragenen Jamben — nicht etwa darum, weil Schiller (nur Analphabeten glauben, der Potentat sei aus Gips) des Unterschieds zwischen Prinzessinnen- und Waschfrauen-Rede nicht inne geworden ist — vielmehr aus jenem Willen zum Großen und Gültigen, den jüngste Dramaturgen etwa in den Gegensatz des „beseelten“ zum „psychologischen“ Menschen, und hundert ähnliche Antithesen, gemünzt haben. Für jeden eben geht

es, ohne Ansehen des Rangs und der Geburt, um das Ja oder Nein der letzten Entscheidung, um Sein und Nichtsein des character intelligibilis und indelebilis, um ein Meister Ekkehartisches „Sunder warumbe". „Alle anderen Dinge müssen; der Mensch ist das Wesen, welches will": In diesem moralischen nicht vitalen Willen sieht Schiller (wie vor ihm die deutsche Mystik und neben ihm auch der deutsche Idealismus) das Gut, das den niedrigsten Menschen vom obersten Tier unterscheidet, genauer noch: das den realiter seienden Menschen über das echteste und schönste Menschenbild der Kunst erhebt (hinsichtlich der bloß ästhetischen Qualitäten kann der erfundene Mensch den wirklichen übertreffen); gleichsam die wahre Monade, die (unzerstörbarer als alle Art der Begabung) alle Heiligkeit unseres Lebens bewahrt, ebenso alle Möglichkeit es groß zu tragen wie alle Notwendigkeit es kühn zu opfern. Als Dichter des Höchsten also wird Schiller zum Bildner des Willens, und als Dichter des Willens wird Schiller zum Priester der ewigen Werte des Menschen. In Schillers Hand werden Wesensstil und Willensstil eins (nicht nur harmonisch eins, sondern auch kontrapunktisch) — und hierin liegt die vielleicht stärkste Übereinstimmung zwischen Schiller und unserer heutigen, zugleich aber auch zwischen Schiller und der frühesten Germanen-Dichtung: sowohl ein Jahrhundert- wie auch ein Jahrtausend-Bogen! In Schillers Fest- und Weihespielen ist Michelangelesker Trotz und Platonischer Drang nach den Urbildern. Noch wo der halb berserkerliche und halb dionysische Orkan des frühen „Frei wovon" zu dem oft allzu friedfertigen Feiertag des Kant- und Goethe-treuen „Frei wozu" geschwichtigt ist, wallen immer die beiden Triebe empor: Auch der letzte Schiller entschwindet in erzener Rüstung dem Blick, das heilige Kreuz auf dem Schild, ein Drachentöter auf der Fährte neuer Unholde.

Diese zunächst mit breitem Strich gemalten Züge nun erweisen freilich erst einer viel späteren Epoche tiefere Verstrickung. Das XIX. Jahrhundert aber hegt vorerst (vorerst) nur gebrochene Beziehungen zu solcher Kunst- und Lebensform — das ungeheuere Kontinuum entrollt sich hier nur mittelbar: Selbst im Drama erbt sich beharrlich nur die Architektonik und Taktik fort — bei Grabbe wie bei Ibsen wie bei Anzengruber, am wahlverwandtesten bei Richard Wagner, und überall unter den Epigonen (Collin und Körner, Laube und Gutzkow, Wilbrandt und Wildenbruch). Indessen schon die Dingnähe und Reizsamkeit romantischer Psychologen und Individualisten verdächtigt den großen Stil als Manier, die straffe Gebärde als sinnliche Armut — bereits die Schlegel (wie dann Grillparzer und Schopenhauer) finden bei den Spaniern üppigere Fleisch- und Erdfarbe, Tieck Büchner Ludwig und ihr Troß verketzern Schiller und vergötzen Shakespeare, Herman Grimm ruft zu Goethe zurück, und in Österreich ist von jeher Goethe der erste und letzte gemeindeutsche Klassiker (von Grillparzers ‚Sappho' oder ‚Des Meeres und der Liebe Wellen', diesen zwei wahren Synthesen von Wienerischer und von Weimarischer Atmosphäre, bis Stifter oder Saar oder der Ebner-Eschenbach, oder gar zur alt-Goethe-Mode des Impressionismus) . . . Manches in diesem säkularen Abfall gilt freilich nicht so sehr Schiller als Schillers Affen und Pfaffen, in deren Händen ja so vieles menschliche Urgut in Brennstoff und Farbstoff und Klebstoff sich wandelt: In Schillers Namen wird (in klassizistischen, in liberalen, auch in realistischen Bezirken) das Tüchtige mit dem Bedeutenden verwechselt — man setzt gleichsam die Milchkuh in den Löwenzwinger: ein Gleichnis allerdings zum Teil auch schon des ‚Lieds von der Glocke', wo selbst Schiller das Gültige sucht und nur das Gewöhnliche findet, das

Tägliche statt des Ewigen, den Durchschnitt an Stelle der „Phänomenologie". Mit Schillers Versen vollends schmückt der neue Hausherr der Streber- und Gründer-Zeit seine Raubritterburgen und altdeutschen Stuben — und so wüst und kraß Nietzsches Ausfall „Moraltrompeter von Säkkingen" bleibt, er wirft ein Schlaglicht auf die Gemeinschaft von echter Säkkingen-Sentimentalität und falschem Wallenstein-Pathos im Herzen solch ästhetischer Crapule. Wer indes diesen Unfug gerade Schiller aufbürdet, der sei auch eingedenk, daß in demselben Erdreich selbst der Samen Goethes oft zweifachen Mißwuchs zeitigt: Noch Goethe, dessen eigenste Erlebnisse gleichzeitig reinste Naturereignisse sind, ermutigt und befähigt diese Rasse, etwa die Aufkratzung privater Pubertäts- und Familienhändel als Eingebung feilzubieten; er sät den Kult des Autobiographischen, der wie ein Krebs in weiten Strecken unseres XIX. Jahrhunderts alle dichterische Erfindung zerwuchert, der unsere Dichtung hindert einen Phantasie-Koloß hervorzubringen wie Balzac oder wie Gogol — viele Voraussetzungen eines deutschen Balzac oder deutschen Gogol sind da, doch es bleibt nur bei Immermanns allerdings gigantischem Torso; des Weiteren spornt Goethe manchen und nicht bloß die schlechtesten seiner Trabanten zur Industrialisierung der Persönlichkeit, einem vergiftenden und lähmenden Herumfingern an allen Wachstumsstellen des Ich, einer barbarischen Geschäftigkeit in Tagebüchern und Bekenntnissen, einer für jeden anderen verderblichen Helle und Stete der Selbstschau. Das alles aber ist nicht Geist vom Geist des Propheten, sondern Fleisch vom Fleisch der Epigonen!

Die Edelsten dieser Epoche hingegen sind jene, die sich am wildesten gedrängt wissen, die Wechselbeziehung zu finden zwischen der Apriorität der Werte, wie sie Schiller und Kant und insgemein dem XVIII. Jahrhundert eignet, und jener Mannigfaltigkeit der Werte, wie sie das XIX. Jahrhundert beherrscht: zwischen dem apriorischen platonischen transzendentalen Kosmos des XVIII. und dem konkreten

und pragmatischen, psychologistischen und personalistischen Seelentum des XIX. Jahrhunderts — wenn auch noch vielfach nur in Gestalt von Konflikten oder von Kompromissen. Ein erster Fall: Schiller zeigt wesentlich den Menschen und sein Gesetz im Spiegel der Weltordnung — Kleist zeigt auch schon die Weltordnung im Menschen: der Zwiespalt des Kleistschen Dramas. Ein schwierigerer Fall: Bei Schiller brütet der Kampf „Kolosse und Extremitäten" aus — bei Grillparzer brütet die Windstille der Metternich- und später Ausgleichs-Monarchie Finessen und Subtilitäten aus: Grillparzer sucht nicht die freien und starken, vielmehr die gebundenen und geheimen Charakterzüge, die Dickensschen „whims", die den Jean Paul und Keller und Raabe oder den großen Russen (von Gogol bis Dostojewski) so vertrauten skurrilen, Lappalien und Kuriositäten; Grillparzer hat im Grund einen (noch nirgends gewürdigten) Falkenblick für das Komische, und es bedingt einen Bruch im Künstler und Menschen, daß Grillparzer auch halb- oder dreiviertelkomisch gesehenen Seelen (wie etwa seinem Bancban im ‚Treuen Diener') heroisches Heldenlos und Schillersche Monumental-Tragik auferlegt; auch hier eine Bastardform von überpersönlichen und persönlichen Motivationen. Vollends das Drama Hebbels stellt diese zwei Hemisphären fast lose nebeneinander: die tragischen Aktionen Hebbels laufen einerseits aus der geschichtsphilosophischen Achse eines Zu-früh oder Zu-spät — das verknüpft ihn mit Schillers und Hegels metaphysischen Konstellationen —, anderseits aus dem geschlechtspsychologischen „zwischen den beiden Geschlechtern anhängigen großen Prozeß" — und das deutet voraus in die Nervenwelt der Ibsen und Strindberg und Wedekind und auch noch Jüngerer. Überall aber — Kleist Grillparzer Hebbel bezeugen es jeder in seiner Sprache — dämmert bereits ein Quantum jener Spannung von Schillerisch-Monumentalem und un-Schillerisch-Interessantem, von Apriorität und Mannigfaltigkeit der Werte, wie sie, gebettet in eine umfassende Kontrapunktik der

Lebens- und Kunstbegriffe, das XX. Jahrhundert (und was im ausklingenden XIX. dieser Zukunft trächtig ist) wieder in Schillers Bahnen schwenken heißt. Derjenige nun, der solches Neben- und Gegeneinander erstmals zum Ineinander läutert, der dadurch eine neue Mächtigkeit der Seele zeitigt, geradezu eine neue Klassizität aus und über dem Chaos des Maschinen- und Massen-Jahrhunderts, der Atlas füglich auch unserer Brücke zu Schiller, ist Friedrich Nietzsche.

Die Paarung Schiller und Nietzsche wird manchen vorerst paradox ansprechen: Jedermann kennt die schnöden Angriffe, die Nietzsche in der ‚Götzendämmerung' (dieser kosmischen Offenbachiade des Untergangs) wie gegen andere Heiligtümer auch wider Schiller richtet; nicht jeder freilich weiß, daß Nietzsche vorher oft und laut von „unserem Schiller", „unserem großen Schiller", „unserem einzigen Schiller" spricht, daß er selbst immer wieder jenes von der Parteien Gunst und Haß so wild umschwankte „Und" zwischen Schiller und Goethe setzt, das er später verpönt und verhöhnt. Geschwiegen sei hier von den ungezählten (begriffstechnischen und kulturphilosophischen) Übereinstimmungen, die sich zum Beispiel zwischen der ‚Geburt der Tragödie' und den ‚Humanitätsbriefen' ergeben, oder zwischen den ‚Unzeitgemäßen Betrachtungen' und dem Traktat ‚Von naiver und sentimentalischer Dichtung', auch zwischen Schillers Antithese Naiv und Sentimentalisch und Nietzsches Zweigespann Apollinisch und Dionysisch. Viel wesentlicher bleibt an dieser Stelle, daß Nietzsche, in dem der realistisch-psychologistisch-individualistische Aspekt des XIX. Jahrhunderts (des vielfach Schiller-feindlichen Jahrhunderts: aus Bedürfnis nach Fülle und Dichte, Interessantem und Sensationellem) und der

monumentale und heroische Aspekt des XVIII. Jahrhunderts (den erst die jüngste Dichtung in den anderen hineinzureißen unternimmt) zum erstenmal wieder verwachsen, dadurch eine Spannung erzeugt, die als Spannung Schiller zuinnigst verwandt bleibt, so wenig dies oft die Extreme als solche sein mögen. Nietzsches Jahrhundert-Spannung und vielleicht Jahrtausend-Sendung ist ja vorweg die dem ganzen neueren Europa unerhörte Vermählung von monumentalen und interessanten Malen: Niemals und nirgends ist ein Jünger der Antike, ein Sucher des großen Stils, ein innerlicher Ethiker und Metaphysiker, ein irreligiös-religiöser Wisser der letzten Dinge zugleich und dennoch so faszinierend-interessant, so pantherhaft schillernd und federnd, so beispiellos farbenreizbar und unmittelbar-musikalisch gewesen; und umgekehrt ist nie zuvor ein Lauscher Schlürfer Witterer des Heikelsten und Heimlichsten zugleich und dennoch („sein Herz heißt Dennoch", nach Spittelers Wort) so marmorn-monumental, so unbeirrbar-verwegen im Letzten, so überpersönlich gebunden, so felsengleich ragend und hart gewesen. Nietzsche ist wirklich eine Seele mit der „längsten Leiter", am tiefsten hinab- und am höchsten hinanreichend, enthaltsam in der Leidenschaft und leidenschaftlich in der Enthaltsamkeit, Immoralist gegenüber dem Christentum und Christ des Immoralismus, der europäischeste Deutsche und der deutscheste Europäer, in allem Optimismus einen Pessimismus einschließend und jedes Nein überwindend durch heldisches Ja, Prophet wider die Zeit und für die Zeit, Harfe und Schwert seines Jahrhunderts — wie Schiller die Wage hält über sein XVIII. Säkulum, wider alle Mixturen und Pseudo-Synthesen die Einheit von Geist und Natur kündend. Apriorität und Mannigfaltigkeit der Werte durchdringen sich so zur „neuen Offenbarung der Menschheit" (E. Rohde). Überall schwellen Wurzeln geradezu einer neuen Klassik und eines neuen Idealismus.

Ohne Zweifel hat Nietzsche etwa die Wahrheit zunächst in weitem Maß relativiert: Er redet hyper-romantisch

vom „bunten Leopardenfell der Metaphysik"; „und falsch", verkündet er, „heiße uns jede Wahrheit, bei der es nicht ein Gelächter gab"; er macht den „schönen Schein", den Schiller als das Sonderrecht der Kunst durchschaut, zum Prüfstein auch des Gedankens; er betet die Wahrheit an, er schlägt die Wahrheit, er tanzt mit der Wahrheit. Trotzdem dringt Nietzsche — und das ist im Theoretischen das Ungeheuerste seines grandiosen Monodramas — von allen Wahrheiten der Wahrheitsbegriffe zur Wahrheit des Wahrheitssuchens empor (gleichsam zur veritas veritatum veritas), von aller Mannigfaltigkeit der Werte zur Einheit des Wertens, von den beweglichen Inhalten zum beharrenden Sinn der obersten Werturteile: Über Wahrheit und Sittlichkeit urteilen Verschiedene verschieden, sie alle aber erheben Wahrheits- und Sittlichkeits-Ansprüche — welchen Gehalt also bergen die Werturteile als solche? Es ist die sensu stricto phänomenologische Fragestellung, die sich hier aus den immer nur zur Hälfte desultorisch-aphoristischen Kreuz- und Quersprüngen zieltreu herausschält.

Und gleichem Stern folgt auch der Kreuzzug Nietzsches wider die Moral! Nietzsches Immoralismus hat — das ist bislang noch nirgends gebührlich geschieden worden — zwei Fronten: einerseits die Naturalisierung, andererseits die Ästhetisierung der christlichen Sittenlehre. Es bleibt nun vorweg nur die Naturalisierung der Moral, die sich wider die sittlichen Inhalte der christlichen Gebote richtet: der dogmatische Kanon wird aufzulösen versucht in ein Spiel der natürlichen Lebenskräfte — dies aber mit dem Erfolg, daß alle Auflösung des Nächsten sich notwendig als Festigung des Fernsten erweist: daß etwa ausgesondert wird alle konventionelle Pseudomoral (vorzüglich die Pseudomoral der Feiglinge und der Kastraten), daß weiter auch die biologischen Anpassungsformen entlarvt werden (Früchte der Zweckmäßigkeit, nicht Akte absoluter Position), daß insbesondere auch gewisse sittlichkeits-haltige Vitalkomplexe (wie Vornehmheit, Tapferkeit, Rasse) nach

ihren beiden Grundstoffen zergliedert werden — der moralische Naturalismus bewährt sich hier schon als ein unveraltbares heuristisches Prinzip. Wiederum aber ein gerader Weg durch Mannigfaltigkeit zum Apriori! Und vollends Nietzsches Ästhetisierung des Christentums kämpft von Anbeginn nur gegen die dogmatischen Formen der Sittenlehre und läßt alle moralische Substanz als solche unangetastet. Auch hier wird füglich die Bereinigung der Vordergründe zur Läuterung der Tiefen. Vielleicht ist im gesamten XIX. Jahrhundert seit dem Ausklingen der Kant- und Fichte-Welt — wenn man von Kierkegaard und von den großen Russen absieht — nirgends mehr für das Moralisch-Absolute geforscht und gewirkt und gelitten worden, mit und wider Willen! Nietzsche, der keinen Schritt tun kann ohne die letzte Wertbeziehung des Gedachten und Gegebenen, dessen Erhöhungs- und Veredlungs-Ziel allzeit ein Unterpfand sittlicher Freiheit in sich trägt, verleibt in jedem Ja und jedem Nein eine elementare moralische Konstellation: Einen „Idiosynkratiker der Moral" nennt er sich selbst mit gutem Recht. Sein Nerv bleibt Ciceros: „Totum in eo est, ut tibi imperes" — wohl rückt er diesen Satz aus mönchischer Askese, die das Leben verneint, hinüber in soldatische Askese, die das Leben als Leben trägt wie ein Ordenskleid; doch nimmer entledigt er ihn des tyrannisch-monarchischen Befehls- und Gehorsams-Ethos. Und allen anarchischen Freibeutern gilt seine zürnende Mahnung: „Bist du ein Solcher, der einem Joche entrinnen durfte? Es gibt manchen, der seinen letzten Wert wegwarf, als er seine Dienstbarkeit wegwarf". Dies alles ist, unter gänzlich verwandeltem geistigem Klima, ein Zug der tiefsten Blutsgemeinschaft mit Schiller!

Man darf vorwegnehmend summieren: Es bildet den Kern im Nietzsche-Bild unserer Tage (in dem wir selbstverständlich nicht allein den Wechsel eines zeitbedingten Abbilds, sondern auch die Annäherung an das zeiterhabene Urbild suchen), daß wir darin — im Gegensatz zum

Nuancen-Nietzsche von gestern — das hierón menos auch Schillers wiederfinden; und es führt in den Brennpunkt der Schiller-Deutung der Gegenwart, daß wir in seiner Seele — entgegen dem verblichenen Familien-Schiller — wieder auch die Nietzsche-Male fassen.

Erst Nietzsches Horizont setzt manches Beste Schillers in volles Licht: die tragische Spannung und Selbstüberwindung in Schillers anscheinend klassischer Harmonie, gleichsam die Zarathustra-Züge zumindest in Schillers Persönlichkeit. Man hat bei Schiller allzusteif nach der Mittellage geblickt, in die er nach tausend Schlachten wider Tyrannen und Hunger und Krankheit und alle Dämonen der eigenen Brust die Extreme gebändigt hat; man hat immer wieder höchst ungerecht — der Widerspruch in Friedrich Überwegs ‚Schiller als Historiker und Philosoph' (1884) hat nur bei Eugen Kühnemann würdige Nachfolge gefunden — den Tragiker Schiller aus dem Humanisten erklärt, statt auch und vorwiegend den Humanisten Schiller aus dem Tragiker zu verstehen. In mancher Hinsicht aber drückt Schillers Tragödie geradezu in demokratischer Sprache aus, was Nietzsches Übermensch aristokratisch ausspricht! Sie lehrt: du sollst dich überwinden — wie dies auch Zarathustras oberster Daseinssinn bleibt: der Mensch muß überwunden werden; und sie ist weiter auch die Schule des sich-freudig-Überwindens, der Jakob Böhme-Weisheit „In der Überwindung ist Freude" — und dieses dünkt auch Zarathustra die edelste Daseinsform . . . Freilich, das Steuer Schillers steht trotz solcher Spannung nach dem Mittelweg: Schiller führt gleichsam Krieg um des Siegs willen, wo Nietzsche Krieg um des Kriegs willen führt; für den geklärten Schiller bleibt das Böse nur passiver Kontrapost des Guten — für Nietzsche wird es Mitschöpfer, indem es jene Kontrapunktik schaffen hilft, der alles Leben, alle Wirklichkeit entspringt (Satan als Glied einer zeugenden Polarität, das Satan-polemos-Motiv, der echte Satanismus auch Baudelaires und einiger Ex-

pressionisten); und überhaupt ist Schillers Angel ein Mittelbegriff, der Begriff des Ästhetischen, des Ausgleichs zwischen Idee und Erfahrung, Geist und Natur — das Zentrum Nietzsches hingegen, Nietzsches Begriff des Lebens, ist vorweg ein polares Phänomen, Instinkt und Intellekt in der äußersten Spannung, ebenso Wissen des Fühlens wie Fühlen des Wissens: Nietzsche wie keinem nächst Hegel verdanken wir es, daß heut die Wissenschaft des feinsten Lebens Geisteswissenschaft heißen, daß diese umfassendste Wissenschaft alles Geistigen Lebenswissenschaft sein darf. Der Wandel vom idealistisch-klassischen Mittelbegriff des Ästhetischen zum neuidealistisch-neuklassischen Extrembegriff des Lebens ist eine der mächtigsten und der unentdecktesten Achsen, um die unser gesamtes XIX. Jahrhundert kreist.

Umgekehrt nun erschließt gerade Schillers Perspektive den gesamten Nietzsche: die jetzt wieder entscheidenden monumentalen und moralistischen Male in Nietzsches Gestalt und Gebild (wo der Naturalismus fast ausschließlich dem fanatischen Umwerter folgt, der Symbolismus an den Rausch- und Traum-Magus sich heftet oder der Impressionismus oft nur das Kaleidoskop der Couleurs und Nuancen dreht); Schiller erhellt wie keiner den „Granit von geistigem Fatum" in Nietzsches trunkenen Tänzen und schwülen Verzückungen, die deutsche Einfalt und Schwere im europäischen Orchester der Paradoxien und Saltimbanquaden, item das Prometheische des Dionysiers und Halkyoniers.

Aus solchem Zusammenklang ringen sich dann (Nietzsches Gesichtskreis umgreift hier noch unsere Gegenwart) Gebilde einer neuen Klassik, Ansätze eines Neu-Idealismus los — entgegen der alten Klassik, dem alten Idealismus nicht so sehr aus dem in sich selbst beruhenden Ei der Harmonie geboren als aus dem über sich selbst hinausverlangenden Samen der Spannung gezeugt. Prototypisch für Nietzschischen Rhythmus und Raum ist vorab

Georges Entwicklung: Georges Gang ist nicht zu messen etwa am Wachstum Goethes — in Goethe brennt zuerst der Überschwang des Sturms und Drangs, und diesen sänftigt und rundet er dann zu olympischem Maß und hellenischer Form, durch „Beschneiden der üppigen Schößlinge" (Kant); Georges Stufen sind vielmehr am ehesten dem Werden Dantes vergleichbar — in Dante waltet vorerst die bizarre Exzentrizität des „dolce stil' nuovo" (der Guinicelli und Cavalcanti, denen noch manches Gleichnis der ‚Vita nuova' anhängt), und dieser stile dolce wird dann nicht „beschnitten", nicht eliminiert, sondern equilibriert durch eine Art stile severo und stile rigido, und dieser Kontrapunktik erst entwachsen die Bilder der ‚Divina commedia'. Ebenso haben auch noch Jung-Georges ‚Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal' den schwärmerischsten Anteil an der melancholischen Sordine Verlaines, den morbiden Narcotica Baudelaires, dem Haschisch und dem „subcurrent" Charles Swinburnes — indessen schon im Folge-Werk verstricken sich solch ganymedischen Kräften die (freilich von Anbeginn regen) heroischen und plastischen und germanischen Kräfte, equilibrierend nicht eliminierend, zu einer neuklassischen nicht neuromantischen Sicht zunächst der Griechenwelt (im ‚Buch der Hirten und Preisgedichte'), zu einer beinah Hölderlinischen und absolut unsentimentalen Beschwörung des Mittelalters (im ‚Buch der Sagen und Sänge'), zu einem wesenhaften nicht malerischen Gemälde des Orients (im ‚Buch der hängenden Gärten') — und alles Spätere, sogar die mythischen Visionen im ‚Teppich des Lebens' und selbst das Leibvergottungs-Gottverleibungs-Evangelium des ‚Siebenten Rings', rückt in gleichem Maß die Extreme auseinander (das Monumentale und das Interessante, die Werte-Apriorität und Werte-Mannigfaltigkeit, den Stil des Fernsten und den Stil des Nächsten) wie es zugleich die einsbildende Spannung stärkt, Spannung nicht Harmonie... Auf anderer Ebene bewährt sich gleiche Richtung auch bei Rilke, der — allerdings vorzüglich im Zeichen Rodins — aus

aparten Reizen der gültigen Linie, dem schöpferischen Gleichgewicht entgegenzieht: aus den Rimbaudschen Schwebungen Régnierschen Schattungen Chopinschen Dämmerungen der ‚Advent'-Dichtung sich läuternd zu dem bittersüßen Minnelied des ‚Cornets Christoph Rilke', zur Glockeneinfalt (nicht auch ohne Weiteres „Religiosität") des ‚Stundenbuchs', zur Gegenständlichkeit der ‚Neuen Gedichte', am Ende — dies in straffster Spannung zu den Herbstesnebeln romanischer Reizsamkeit und Frühlingsdämmern slawischer Zerflossenheit — zur Kantung, Klüftung seines Doppel-‚Requiems', der ‚Duineser Elegien', der ‚Letzten Gedichte' (im III. Band der Gesamt-Ausgabe): auch hier nicht Dämpfung wilder oder einseitiger Triebe, sondern Spannung durch den Krieg der gegenstrebigen Gewalten (nicht den Sieg der einen oder anderen) . . . Selbst Hofmannsthals Gang — ein drittes Niveau! — bewegt sich zwischen der orientalisierten Antike seiner ‚Elektra' und dem antikisierten Orient seiner ‚Frau ohne Schatten'-Novelle aus neuromantischer Spaltung (monumentaler und Nerven-Aspekt verharren nebeneinander oder verfließen durcheinander) einer gewissen neuklassischen Spannung entgegen (monumentaler und intimer Stil werden ineinszukneten versucht) . . . Und oft unter ausdrücklicher Berufung Nietzsches erzieht sich selbst Thomas Mann (dies nun in viertem Bereich) aus der „Psychologie des Verfalls" seiner ‚Buddenbrooks', aus den weltschmerzlichen Zerrissenheiten der ‚Tristan'-Novellen, aus dem Hamlet-Ekel des ‚Tonio Kröger', von einem wesentlich neuromantisch durchbluteten zu einem fast neuidealistisch durchrieselten Realismus, zu jenem spannungsträchtigeren Lebens- und Sachen-Sehen, wie es sich in den jüngsten Werken entspinnt . . . Hier überall also herrscht eigentümliche Polarität, und diese erstmals von Nietzsche wieder entfachte Spannung läßt nun auch unser XX. Jahrhundert näher an Schiller rücken als irgend eine Dichterschaft der Zwischenzeit. (Nietzsche erschließt hier vielleicht — in diesem Zusammenhang freilich kann nur eine Frage gestellt, keine Lösung

versucht werden — dem idealistisch-heroischen Menschentum auch die tiefsten Tiefen katholischer Kultursphäre: vielleicht gewinnt Schillers Glaube, in vieler Hinsicht streng protestantischen Ursprungs, erst hier die volle gemeindeutsche Strahlung). Überall aber wird der Widerstreit und das Widerspiel zwischen Schiller und Nietzsche zum Maß aller seelischen Weiten und Höhen auch unserer jüngsten Epoche. Und in der literarischen Gesamtentfaltung der letzten vier Menschenalter bilden die beiden Geister zwei Pole, auf die bezogen eine lange Reihe von Erscheinungen bislang ungekanntes Profil, ein Reigen von Bewegungen neue Stetigkeit und neue Auswirkung, und überhaupt die Einheit und Ganzheit dieses Stücks Geistes- und Weltgeschichte einen besonderen Sinn gewinnt[1]). Die Schiller- und Nietzsche-Spannung also erweckt und erhellt eine Flut von Kulturproblemen auch ihres Zwischenlands!

Zunächst die säkulare Alternative: Das XVIII. Jahrhundert, wie geschildert, vererbt einen monumentalen Aspekt, die Menschlichkeit des überpersönlichen Geists, des intelligiblen Charakters; das XIX. fügt eine ungekannte

---

[1]) Es ist natürlich kein auch nur annähernd enzyklopädischer Längsschnitt, der unter solchem Meridian gezeichnet werden soll: es ist nicht der eine schlechterdings mögliche (nicht einmal bloß der stoff- oder der formenreichste) Sinnzusammenhang, doch es ist der unter der angegebenen Jahrhundert- und Jahrtausend-Perspektive notwendige — ein wachstümlich in sich geschlossener, ebenso nach Natur- wie nach Vernunftgesetz gefügter, jeden Strang mit jedem Strang durchdringender Zusammenhang, der eben hierdurch Mikrokosmos und ein Spiegel (nicht der eine Spiegel) des als solchen „unaussprechbaren“ Makrokosmos wird: des Geists des deutschen XIX. und aufsteigenden XX. Jahrhunderts.



Reaktion und Resonanz des Nerven-Ich hinzu, des immer reicheren und regeren Sensoriums, der quicksten Beweglichkeit und Wandelbarkeit: die Werte-Vielfalt einer Massen- und Maschinenzeit. Soll nun auf eine Einform dieser (und der gleichbürtigen) Gegenspiele losgesteuert werden — oder ist solcher (niemals rund und dauernd vollendbaren) Synthesis ein friedliches Nebeneinander von bunter Mannigfaltigkeit und steiler Apriorität, Besitz und Sehnsucht vorzuziehen? Soll die Dichtung auch fürderhin, unter unendlichen Erschwernissen, nach Herrschaft über alle menschlichen Dinge, nach dem kulturellen Primat langen, oder soll sie sich in den erprobten, vertrauten Kreisen ergehen (die allerdings nunmehr, inmitten all der ungeheueren seelischen und sachlichen Entdeckungen, zum quietistischen Ressort geschrumpft sind)? Soll also die gesamte neue Welt poetisiert werden, oder soll aus dem Wirrwarr nur die ursprünglich poetische Substanz herausgelesen und geformt werden? Dies ist — in rohestem Umriß — der erste dichterische Scheideweg des XIX. Jahrhunderts! Links prometheische und promethidische, doch unter ihnen auch heroische Ingenien, dem Einklang (mindestens dem Ineinander) von Gipfelstarre und Alltagsfülle verschworen: einige Frühromantiker, gewisse Jungdeutsche, vor allen anderen die großen Tragiker (oder zum Wenigsten „Pantragisten"); und rechts eine epimetheische, manchmal phlegmatische Schar, teils provinziale oder autobiographische Idyllen für die Welt nehmend, teils zwischen männlicher Tüchtigkeit und dichterischem Ergötzen beschauliche Nachbarschaft stiftend: die Mehrzahl der jungromantischen und der „poetischen" und der eklektischen Realisten. Vorweg gegeben also ist allerorten ein Zwiespalt — ein Pfund, das nun entweder furchtsam vergraben oder gewissenhaft verzinst oder tollkühn verwagt und verwettet wird ... Schon in der Frühromantik begegnet Goethische Ruhe und Hölderlinische Weihe und Schillerisch-bergeversetzende Liebe zu allem zermalmend-erhebenden Schicksal dem wachsten, behendesten Psycho-

logismus und sinnlich-seelischen Individualismus — solchem Konflikt und Kompromiß entstammen alle frühromantischen Ineinsbildungs- und Ausgleichungsversuche: dieses Geschlecht strebt den Universal- und Monumental-Energien des Aufklärungs- und Humanitäts-Säkulums zunächst das psychologische Moment zu gatten (in Aufsaugung freilich auch der allbekannten irrationalistisch-sensualistisch-personalistischen Stoffe der pietistischen und okkultistischen, naturalistischen und mystischen Krisen des XVIII. Jahrhunderts) — und solches Widerspiel reicht aus der Früh- und Spätromantik durch das Ganze des Jahrhunderts bis hinüber in die Neuromantik: sein stolzestes Fanal entzündet Richard Wagner, der des Novalis Kernmotiv des Liebestods, die Zacharias Werner-Gleichung zwischen Coitus und Exitus, insgemein die romantische Verwachsung von Mythos und Psychologie, von Spiritualismus und Verismus, von All-Vision und Subjektivität, von kosmischem Eros und erotisiertem Kosmos in ragendstes und dichtestes Gebild prägt — der ‚Tristan' ist hierin der künstlerische Gipfel der Gesamt-Romantik. Dieselbe frühromantische Osmose nun gebiert auch eine eigentümliche Verschmelzung von idealistischer Schau des Fernsten und realistischem Instinkt: Sie ist die Wiege jenes halb apriorischen und halb empirischen Idealrealismus, wie ihn dann Hegel in ein grandioses System zwingt — vor Hegel aber auch schon andere romantische Stil- und Gedanken-Typen umwerben: das allegorische Prinzip ihrer Ideendichtung und Naturphilosophie, die „Identitäts"-Tendenz ihrer Metaphysik, die allgemeine Wechselwirkung von Personalisierung letzter Werte einerseits und Transzendentalisierung nächster Dinge andererseits . . . Der strackste, wildeste Zusammenprall indes der beiden Phalangen vollzieht sich, Gigantomachie und Monodrama zugleich, bei Heinrich von Kleist: knorrigste Rasse und Behemoth-Wucht einer ferrea aetas gerät in offene Schlacht wider idealistische Dämonen. Und neben Kleist, wie dieser keinem anderen vergleichbar, geht Grillparzer — ebenso voll der Sehnsucht

nach klassischen Linien wie voll des Besitzes unendlich gekelterter Weltstaat- und Großstadt-Psychologie — an seine geniale Verzahnung von germanischem und katholischem, Willens- und Gefühls-, Fatum- und Nerven-Drama: die Vorstufe der Hebbelschen Durchdringung von metaphysisch-geschichtsphilosophischer und subjektivistisch-geschlechtspsychologischer Motivation. Auch hier ist kühnere Entzweiung und innigere Vermählung als irgendwo in der Romantik! . . . Weit vielspältiger wird die Mischung Schillerischer Fernkräfte mit psychologisch-pragmatischen Trieben im jungen Deutschland: Platonische Monumental-Aspekte stoßen hier auf die Sturmflut wirtschaftlich-gesellschaftlicher Übermächte, politischer Agitationen und Organisationen, technischer Zwecksüchte und zynischer Fleischbegierden; es stöbert programmatische Synthesen von Himmels- und Höllen-Eros, Ich- und Gesellschafts-Kult, Dichtung und Wirtschaft, Geist und Politik, Idee und Aktion; auch hier freilich ersteht nur titanische Mischung nicht kosmische Ordnung (Symmixis nicht Synthesis): das Unterfangen, die Technik und Ökonomie und Politik zu vergeistigen, mündet in eine vordem unerhörte Ökonomisierung und Politisierung des Geists . . . Das hellste Los in diesem Chaos fällt noch der Tragödie (von Grabbe und Büchner bis Hebbel), die eben Druck und Gegendruck jener Gewalten unverbogen-unverlogen als Konflikt gestaltet, und zwar als einen umfassenden, in unentrinnbare Katastrophe mündenden Widerstreit, als pantragistische Konstellation. Diese dramatische Entwicklung aber trägt zumindest die Berührung und Beziehung jener beiden Hemisphären, des klassischen Mythos und des romantischen Sexus, der Religion und der Neurasthenie, der entrücktesten Metaphysik und der gleißendsten Theatralik, hinüber in Hebbels und vornehmlich Wagners Bereich. Von hier aus findet Nietzsche, zeitlebens Wagnerianer und Anti-Wagnerianer zugleich, seinen Akkord der Schillerischen und der wider-Schillerischen Mächte des Jahrhunderts.

Neben diesem Prometheus-Strom nun zieht der epimetheische: nicht dem Gegen- und Ineinander, sondern dem Nebeneinander ergeben, die heldische Spannung der besinnlichen Erfüllung opfernd, allzeit auf Sicherheit des Wandels und Geschlossenheit der Form bedacht, die große Überlieferung vereinseitigend und verabseitigend — es ist die realistisch-bürgerliche Jahrhundert-Entfaltung, deren Morgen die Jungromantik, deren Mittag die Keller- und Freytag-Zeit, deren Abend die neue und neueste „Sachlichkeit" um und nach 1900 verkörpert. Schon in den Tagen des ‚Wunderhorns' verläßt ein regerer Drang nach der kleinen geheimen geruhigen Schöpfung die schwindelnden Brücken der Frühromantik; der Doktor Faustus, der geistlichsten Sinn in das weltlichste Treiben bannt, weicht dem heiteren Wandersmann und sonnigen Taugenichts, der wein- und liebeselig der Muse Simplicitas dient; nichts gilt hier der frühromantische Wahlspruch „Bewußtsein des Unbewußten", wenig der Dornenweg des Herakles und Übermenschen, am meisten das Lachen und die Gesundheit der Jugend; der Zwiespalt von Leben und Wissen, Apriori und Aposteriori versinkt: Ahnung und Duft ist alles, die Heimat ist die Welt, der heißeste Erkenntnistrieb ist Sehnsucht nach Vergangenem. Und der „poetische Realismus" besiedelt dann — nach manchen edlen, manch gemeinen Zwischenformen — diese Ebene voll beflissenster Umsicht und Schaffenslust: Der Segen der eigenen und der besonderen Erde zeugt üppige Früchte, in engstem Geheg und aus sprödestem Stoff werden Mikrokosmen gebildet, das Arbeits-Evangelium des zweiten ‚Faust' und der ‚Wanderjahre' ergreift auch den Dichter, und „jeder freut sich seiner Stelle, bietet dem Verächter Trutz" — zugleich weicht allerdings die heißhungrige Katastrophen-Politik der zahmen Rentner-Wirtschaft, gedeihende Radieschenzüchter verspotten scheiternde Wikinge, private Ich- und Familienbegebnisse werden genüßlich aufgeputzt. Eine abgründige Antinomie: dort Genuesen, möglichkeits- und zukunfts-

trunken, hier Rustan-Menschen, Wahrer des Vollendeten und Hüter des Umfriedeten: dort Speise der heiligen Flamme und Ruf nach dem Erlöser, hier Gründlichkeit und Tüchtigkeit des Nützens und Ergötzens . . . Die folgende Darstellung nun rückt jene heroisch-prometheischen Motive bewußt und offen voran — sie glaubt auf diesem Weg ein Höchstmaß an Entwicklungsdichte, an Gruppenmerkmalen wie an Persönlichkeitswerten, an dichterischen Fernbezügen und an kultureller Problematik zu entdecken: Jene synthetischen Epochen tragen das Schicksal, sie spielen das Drama des Zeitalters, sie verkörpern den Schiller- und Nietzsche-Willen zu Faustischer Humanitas und Universitas.

Freilich, die Reichtümer des Kantisch-Hegelischen Kosmos haben zur neuen Technik Wirtschaft Politik bis auf den heutigen Tag noch kein beide Teile versöhnendes und förderndes Verhältnis gewinnen können. Die ganze deutsche Entwicklung geht eben nicht, wie etwa die englische, nach sauberem Nebeneinander von Leben und Denken, von Wirtschaft und Wissenschaft, von moralischem Akt und moralischem Urteil, sondern nach Schillerisch-Nietzschischem „Pan" und „Plus ultra" — romantischer Historismus, jungdeutsche Soziologie, Wagners Gesamtkunstwerk, noch Nietzsches Panheroismus, selbst die geisteswissenschaftliche Morphologie der Gegenwart, das alles sind Versuche auch totaler Struktur-Synthesen, teils der Zusammenlegung teils der Umordnung der elementaren Kategorien des Handelns, des Betrachtens und des Denkens in nicht harmonischen, vielmehr kontrapunktischen Formen des Lebens (Formen, die nicht Natur und Geist nach gemeinsamer Mitte hin einen, sondern die zwischen beiden einen Bogen spannen, der die Gegenstrebigkeit der Pole in die gemeinsame Schnellkraft des Pfeils verwandelt). Unser gesamtes XIX. Jahrhundert bietet ja die vielfältigsten Schauspiele von kulturellen Säkularisierungen und Energie-Transformationen — vor allen jenen Gang aus Weimars Welt, in der wie vielleicht in keiner Kultur und in keiner

Epoche der neueren Weltgeschichte ein Maximum geistiger Bildung zusammenwohnt mit fast völligem Mangel an ökonomischem politischem sozialem Interesse, zu den nur ein Jahrhundert späteren großartigsten Kraftaufgeboten, die die Erde bislang gesehen hat. Auch dies aber bedeutet nicht reinen Triumph der Aktivität und Aktualität! Das „Russische" ist im „Amerikanischen" vielfach durch Polarität gebunden und als latente Energie verkapselt, nicht etwa einfach ausgemerzt und aufgezehrt! Gerade in den „prometheischen" Krisen des Zeitalters strömt zeugend und zündend die deutsche Urspannung eines Jahrtausends fort! Die Ritter- und Helden-Tugend des Ordensmanns Parzival war gewesen: „Geistlichen Sinns ein weltliches Leben führen"; die Dichter- und Künstler-Tugend des Renaissance- und Reformations-Sprossen Schiller ist: „Sittlichen Sinns ein Leben der Schönheit führen"; Nietzsches Propheten-Tugend bleibt: „Heldischen Sinns ein Leben des Tanzes führen"; und heut ist solcher Einklang nicht mehr die Palme bloß der Erkorenen, sondern der Sporn einer ganzen Jugend.

Und wie dank solcher Kraft aus Nietzsches tollen Lockerungen das Apriori, das Schiller-Ethos, das Fatum emporsteigt, so schreitet viele Dichtung auch des XX. Jahrhunderts durch alle Märkte der Modernität der Einfalt der eigengesetzlichen Urformen zu: dem reinen Menschen, dem reinen Geschehen, der reinen Form. Unausbleiblich bedingt solche Wandlung zunächst manchen Abfall von Nietzsche, dem vorerst ja von allem Manierismus bewillkommten. So tritt der junge Reinhard Sorge, ursprünglich ganz und gar ein von Nietzsche Erweckter, in den Selbststreit (Selbststreit zwischen Christ und Antichrist) seines ‚Gerichts über Zarathustra', ehrfürchtig geneigt vor dem Helden, doch

trotzig zurückfordernd die Rechte der Vielzuvielen, der Mühseligen und Beladenen, der von Nietzsche so einseitig ausgewerteten Arbeit (die gerade Schiller, der tiefsten Menschlichkeit voll, unverkümmert in sein heroisches Bildungssystem zu fügen vermag). Dem älteren Nietzsche-Protest, etwa der frühen Paul Ernst oder Johannes Schlaf, oder der Karl Hauptmann und zum Teil auch Julius Hart und Richard Dehmel, gesellt sich hier bald ein neu-demokratischer, beispielhaft bei Heinrich Mann, bald auch ein religiös-moralischer, vom Schlag der ‚Entpersönlichungs'-Gebote der Ricarda Huch, und bald ein gottsuchend-erdenverklärender in der Art Hermann Stehrs: „Wir sind Gottes Söhne. Der Übermensch liegt hinter uns. Nur durch Umkehr also und nicht durch Aufstieg ist er zu erreichen". Ähnliche Regungen erfüllen — um nur von Vertretern der Jugend qua Jugend zu reden — den jungen Walter Flex; und Hermann Burtes ‚Wiltfeber' setzt über den Übermenschen ästhetischer „Müßiggänger" und über den Überstaat moralischer „Arbeitgänger" den wahren Lebens-Einklang eines „Übergotts". Spätere Stimmen — beispielhaft Hermann Hesses Predigt ‚Zarathustras Wiederkehr' — möchten gleichsam die Einheit von Nietzschescher Individualethik und Schillerscher Sozialethik erhärten. Und selbst ein Bernard Shaw, der in der Vorrede der Puritanerstücke (‚Why for Puritans') fast alle Gründe sammelt, die ein Zeitalter des glühendsten Gemeinschafts- und Arbeitswillens wider Zarathustra zu stellen vermag, versucht in ‚Man and Superman' eine Brücke zu wölben, mit und nicht gegen Nietzsche auch die Zukunft der Massen zu ordnen gewillt. Indessen schon Stefan George ist es, der — unter einem Geschlecht, das sich durch Nietzsche einseitig und scheuklappig zu jeglichem Libertinismus berechtigt wähnt — im Übermenschen nicht Ausnahme sieht sondern Norm, der schon in der verrufenen Maske seines Algabal nicht Borgia-Brunst verleibt sondern Gesetz des Herrschertums, der füglich wie keiner auch Nietzsches ewiges Urgut faßt

in Nietzsches Reizen und Funken. Zu Nietzsches Licht ruft die Nacht und die Not Hermann Kessers, den Unterwelt-Dämonen Nietzsches stürzt sich Däublers Widmungs-,Hymne' (in seinem Hauptwerk ,Nordlicht') freudebrausend an das Herz. Und anderen ist Nietzsche Bote, Bürge eines Lebens, das just (nicht trotzdem) in buntester Vielfalt und wildestem Tempo des Ewigen inne bleibt; das nicht mit Görres und Bachofen Mythos ausgräbt und abstaubt, sondern noch in Beton- und Asphalt-Labyrinthen nach Göttlichem leidet und ringt; das nicht den Himmel den Spatzen und die Dichtung den Kindern einräumt, sondern Geist und Schönheit und Größe in jeder Wirklichkeit zu finden strebt; eines Lebens auch, das eilt um zu harren und steigt um nicht zu sinken, übertragisch gerade aus permanenter Tragik.

Das alles aber sind Wege von Nietzsche zu Schiller und umgekehrt! Überall ruft es — überdrüssig einer Zeit, die „nichts ist und alles vertritt" (Nietzsche gegen Strauß) — nach den Eindeutigen des Willens, den Eindeutigen des Gefühls. Friedrich Wilhelm Hegel trägt wieder die Krone der Philosophie, und Hegel ist sowohl als Platonischer (richtig verstanden Platonischer) Idealrealist wie als dramatischer Geschichteseher und -denker der wahrste Blutsbruder Schillers. Insonderheit das Drama flieht Problematik und Psychologie, die tausend Abhängigkeiten des Relativismus und Subjektivismus, die Sackgassen der Realisten und Romantiker: Bereits in Strindbergs ,Nach Damascus' (I. Teil 1899, Schwelle des Jahrhunderts) wird Sprache zum Gebet, Bild zum Stoß, Handlung zur Bahn eines an jedem Punkt ein letztes Ja und Nein wälzenden Willens; in Georg Kaisers Meisterwurf ,Die Bürger von Calais' (1914, es bleibt wohl sein Gipfel) vermählt sich die Schiller-Weihe des überpersönlichen Leidens und Werks der Nietzsche-Brandung des persönlichen Kampfs um Ehre und Heil; und noch in Unruhs ersten Mahn- und Weckrufen ist längster Atem bei heißestem Atem, die visionäre Logik eines halb lyrischen und halb kosmischen Selbstgesprächs entthront alle Seelen-

bohrung und Sachenbindung, ein absolutes Menschentum tritt einher auf der eigenen Spur. Selbst das Banale wird hier nicht gemieden, wie es ja auch bei Schiller nicht gemieden wird — dem Intellekt unterbreitet, ist eben alles sittlich Unbedingte anscheinend trivial und simpel. Im Übrigen gibt dieses Drama die naivste Drastik, die Orgie des nacktesten Lebens, den Sturm und Drang-Atem der (heute wieder bühnenmächtigen) ‚Kabale' oder ‚Fiesco'; es sucht (nicht ohne Weiteres: findet) die von keinem wie Schiller verleibte pragmatische Richtigkeit, nach Schillers Bild und Hebbels Wort den „Weltprozeß an sich", die normative Linie des Geschehens als tiefere Nämlichkeit von Charakter und Tyche. Paul Ernst, in seinem ‚Weg zur Form', erklärt diese reine Handlung auch für die innere Form der Novelle: noch hier soll gleichsam der Parzenfaden herausgehoben, die konzentrierteste Kurve gezeichnet werden — und man kann wohl Ernsts Dramen als dramaturgische Seminare fliehen, nicht aber einigen seiner Novellen, um jener drastischen Norm willen (die freilich den Zufall nicht ausschließt, vielmehr als solchen formend bewältigt), eine Art innerer (auch an der Epik insbesondere des XVI. Jahrhunderts geschulter) Klassizität absprechen — so wenig wie etwa auch der verstrafft-verwesentlichten Anekdotik der Wilhelm Schäfer oder Josef Ponten oder selbst Wilhelm von Scholz; auch dieses aber ist ein Ziel, das Schiller in seinen historischen Darstellungen, manchmal sogar in raschen Gelegenheits-Anekdoten, so vollkommen erreicht wie nach ihm vielleicht nur Kleist, zuweilen C. F. Meyer — natürlich blüht hier eine letzte Hoffnung auch für unseren deutschen Roman, der in den autobiographischen und allerweltsgescheuten Quisquilien des Realismus fast alle Fühlung mit wirklicher Kunstform verloren hat. Aus gleichem Trieb verzichtet dann das neue Drama auf die Namen zugunsten abstrakter und selbst numerischer Chiffren (Matrose 1 bis 7, der Vater, der Bettler — so heißen eine Zeit lang landgängige dramatis personae), es schaltet mit Massen-

Gebärde und Massen-Verhängnis (die Volksszenen Schillers und Kleists und Grabbes feiern Urstend), es liebt die kollektive Ekstase der Passion, es prägt einen Rhythmus des Seelischen schlechthin nicht Rhythmen besonderer Seele, und neben dem „theatralischen" Spielleiter (Max Reinhardt, der vorzüglich das Beharrende des Dramas inszeniert: den Stich des Gesamtgemälds, die farbigen Hintergründe, die statischen Masken der Charaktere) steht der „dramatische" Spielleiter auf (Leopold Jeßner, der gerade die Aktionsmomente Bild und Sinnbild werden läßt, und der zwei seiner kühnsten Wagnisse gerade an den ‚Carlos' und den ‚Wallenstein' gesetzt hat).

In diese breite Bewegung greift selbstverständlich auch der Expressionismus ein (der echte Expressionismus, nicht jenes Kipper- und Wippertum, das den Namen mißbraucht und entehrt): Der echte Expressionismus ist wohl in weitem Maß die Kunst eines umkerkerten und angeketteten, der Flotte und der Kolonien beraubten, ins Leere schlagenden oder sich selbst zerfleischenden Geschlechts — indessen einerseits taucht er (von Zwittern und Vorklängen abgesehen) kompakt schon 1912 bei Georg Heym empor, entwicklungsträchtig schon 1913 bei Georg Trakl, und vollendet schon 1914 im ‚Aufbruch' Ernst Stadlers; und anderseits ist er auch aus den idealistischen und realistischen Stilen der heutigen Dichtung durchaus nicht hinauszudenken: das Tempo des Expressionismus, die Spannung von Wucht und Wesentlichkeit, die Tat- und Gemeinschaftsnähe, nicht zuletzt der Schrei nach dem Geist inmitten berstenden Erdkreises. (Der Konjunktur-Defaitismus hingegen, von Not- und Belagerungszustand hervorgespieen, ist auch durch das erste Wiedererstarken der deutschen Währung und Wirtschaft, Anfang 1924, wieder fortgespült worden.) Der also unter solchem Vorbehalt, mehr als Gruppe von Generations- denn von Stilmerkmalen, zu deutende Expressionismus — er bildet, samt seinen Ausläufern, den natürlichen Abschluß der folgenden Darstellung — treibt all dies in den Über-

schwang: Furiose Ekstasen wüten wider die allseits zugeschnürte Zwangsjacke — Schreie und Sätze der ,Räuber' kehren bei Hasenclever und Hanns Johst und Johannes R. Becher und vielen Ähnlichen wieder; Schillersche Odenform hallt bisweilen sogar in Werfelschen Räumen nach; in Karl Moor-Hyperbeln und Marquis Posa-Enthusiasmus schwelgt die glimmende Großstadt-Verzweiflung in Georg Heyms brueghelhaft-spukhaften Apokalypsen, in Trakls melancholischen Akkorden von Berserkertum und Dekadenz, in Stadlers halb Liliencronischer und halb Gryphischer Schlacht- und Gewitter-Ahnung; und vollends das expressionistische Drama peitscht die Geschehnis-Wucht bis in das Filmhafte (nicht erst in der Piscator-Sphäre): Georg Kaisers Kino-Spektakel ,Von Morgens bis Mitternachts' weckt eine Epidemie, das Epigramm des Kintops im Kintop wird reif, und selbst die jüngste Oper (ob experimentell wie etwa Hindemiths ,Cardillac', ob sensationell wie Křeneks ,Johnny spielt auf') ist auch im Musikalischen am bündigsten zu kennzeichnen als Mischung von abstraktiven und Kino-Elementen. Indessen all solche „Dynamik" und „Motorik" bliebe an sich nur ein Mißverständnis Schillers! Der Expressionismus aber gattet dem radikalen Impetus den treuen Glauben an das Seiende und Gültige: Allgemein unterscheidet sich diese letzte poetische Revolution von allen früheren schon dadurch, daß sie in gleichem Maß den rabiatest-robustesten Willen entzündet, wie sie zugleich (ein Nietzsche-Zugleich!) auch den trotzigsten Drang nach der intelligiblen Zone spornt: Die brennendste Glut des vitalen Elans, die alles Formen zum Handeln, allen Begriff zur Hiebwaffe, alles Leben zu namen- und bildlosem Zeitstrom wandelt, wächst an dem einen und nämlichen Holz mit dem Trieb nach dem Apriori, nach dem „dritten Gesicht", nach dem (laut einem Modewort) „Zerebralen". So durchdringt sich der Willens-Stil mit dem Wesens-Stil. Schon daß sich die Bewegung etwa gleichzeitig auf Bergson und auf Husserl berufen darf, legt Zeugnis ihrer Spann-

weite. Theodor Däubler nun leistet sich beispielshalber den anti-impressionistischen Bluff: „Ich schreibe meine Lebensgeschichte so, wie sie ist, und nicht, wie ich sie erlebte" (die „autobiographischen Fragmente" freilich, denen dieser Satz entstammt, betiteln sich: ‚Wir wollen nicht verweilen'); auch die Tragödie soll, wie Werfels Vorrede zur ‚Troerinnen'-Übersetzung ausführt, „Schwurgerichtsprozeß des Notwendigen gegen das Zufällige" werden; selbst die Bühnenkunst wird bis zum Nonsens entsubstanziiert (Kornfeld, Kokoschka, Goll): stirbt einer auf der Szene, dann soll er nicht naturalistisch verrecken noch symbolistischen Exitus mimen, sondern durch fromm entrücktes Armebreiten die geistige Tatsache als solche verkünden; und fast zum Feldruf wird Ernst Stadlers Angelus-Silesius-Wort: „Mensch, werde wesentlich!" Sowohl ein Stil des Wesens also wie ein Stil des Willens wohnt in dieser jüngsten Dichtung, und auf den Weg eben dieser Polarität, in so geringer Höhe er sich oft bewegen mag, fallen notwendig Funken von Schillers und von Nietzsches großen Feuern.

Wie weit hier überall das Gelingen dem Planen zu folgen vermag, sei später erörtert. Doch mindestens als Menschen spornt die Heutigen ein unstillbarer Durst nach Ewigem in uns: das sachlichste Tun wird auf Unbedingtes bezogen; faule Ressortschranken fallen; die große Linie zeugt nicht länger gegen Realismus, der Kothurn nicht gegen Individualität; die Metaphysik empfängt psychologische Wurzelung, die Psychologie metaphysische Strahlung; eine Dichtung des weitest und straffst gespannten Bogens, der Schiller- und der Nietzsche-Kontrapunktik, glänzt als Gestirn nicht mehr bloß über Einzelnen. An den zwei Polen dieser Welt aber stehen die beiden Ideale: der heldische Mensch und der gütige Mensch. Den heldischen Menschen hat Nietzsche dem Brei des Subjektivismus und Ästhetizismus von Neuem entrissen; den gütigen Menschen (natürlich nicht den Phrasenbold einer „Der-Mensch-ist-gut"-Mode um 1920, die die „O-Mensch"-Mode um 1910

würdig ablöst) hat erst die Dichtung unseres Jahrhunderts — nicht zuletzt in Schillers Zeichen — wieder zum Leben erweckt. In der Durchdringung dieser beiden Mächte liegt der vielleicht umfassendste Gehalt der heutigen Dichtung und Geistigkeit, in ihrer Einswerdung die vielleicht nothafteste Sehnsucht unseres Geschlechts, in ihrem tragischen Widerstreit ein deutsches Ewigkeits-Schicksal, Schicksal von Schillers und von Nietzsches Schicksal.

I. Teil.

Romantik und Idealismus: Die Wehen des Jahrhunderts.

1. Kapitel:

Geist und Seele (Früh- bis Spätromantik).

Das Wesen der Romantik läßt sich nicht in festen Inhalt fassen; denn die Romantik trägt alle Begriffe und alle Affekte zuhauf, die irgend in zeitgenössischer Sehweite liegen; rein gegenständlich beurteilt, sind für jegliche Kunst- oder Lebensform jüngster Jahrhunderte in Schriften der Romantik Türme von Belegen aufgespeichert; gerade seit der Romantik erkennt man den Nächsten nicht mehr an seinen Empfindungen und Überzeugungen, Gedanken und Gefühle sind flüssig und feil geworden wie nur das liebe Geld. Die Romantik bringt eben nicht nur Ware und Werkzeug zu Markt, als ästhetische und philosophische, soziale und psychologische, politische und religiöse Universal-Revolution — sie schafft auch neue Achsen, neue Dimensionen und Strukturen: Kein an und für sich zu verstehendes Gebild, vielmehr eine Schaltung und Spannung, der Scheitel insgemein zwischen dem apriorischen transzendentalen platonischen Weltbild der Aufklärung, noch der Humanität, und dem konkreten und pragmatischen, organisierenden und kolonisierenden Seelentum der deutschen Erhebung am Anfang und des deutschen Kampfs um den Weltmarkt am Ausgang des kommenden Säkulums. Die Romantik vollzieht und verkündet die Wende von der Iphigenie zur Penthesilea, von der Monumentalität eines Schiller zur Neurasthenie eines Grillparzer, vom weltfernen Überschwang Klopstocks zur raffinierten Demagogik

Richard Wagners, von der Katheder- und Kanzel-Bildung der Gellert-Zeit zur Zirkel- und Salon-Bildung der Schleiermacher-Zeit. Die Romantik endlich gesellt den beiden Urkräften des XVIII. Jahrhunderts, links Denken rechts Handeln, einen dritten Gesamtsinn: ein eigentümliches Betrachten, ein ästhetisches Fluidum von zunächst unabsehbarer Wirkung und Geltung, bündigst umschrieben durch das Zarathustra-Wort: „Ein anderes ist der Gedanke, ein anderes die Tat, ein anderes das Bild der Tat. Das Rad des Grundes rollt nicht zwischen ihnen!“

Überall füglich bedeutet Romantik Beginn und Ende zugleich: Sie ist nicht so sehr antithetisch als synkretistisch gestimmt, mehr auf Hochzeiten als auf Kriege bedacht, Hochzeiten freilich in denen der ewige deutsche Konflikt und Akkord „Geistlichen Sinns ein weltliches Leben führen“ nicht bloß neue Waffen und neue Taktik gebiert, sondern geradezu die Grundbegriffe aller schöpferischen Geistigkeit und Menschlichkeit verwandelt. Der weitaus mächtigste Gesamtzustand des XIX. Jahrhunderts: der Drang zum Realistischen Empirischen Konkreten, diese durch all die frisch erworbene Sachenmasse und Sachenhärte bedingte (nicht erzeugte) säkulare Energie — im Dichterischen schon bedingt durch die verinnigte Verstrickung mit der Weltliteratur, im Wirtschaftlichen durch die jäh emporschnellende (von 1815 bis 91 beinah vervierfachte) Bevölkerungsanzahl, im Technischen durch den Sieg der Maschine (der Dampf-Industrie seit den 60er und der elektrischen seit den 90er Jahren), im Politischen durch das Abschwenken von Kabinett und Dynastie zu immer breiterer Gemeinschaft, im Gesellschaftlichen durch die Frauen-Emanzipation den Juden-Aufstieg die Mobilisierung des Proletariats und so weiter — dieser in allen Schichten verkörperte Realismus, der eben durch solche Allseitigkeit als Geistesnot nicht Leibesnot sich erweist, zeitigt nicht Umwälzung und Umkehr sondern unerhörte Spannung. Und wesentlich als Spannung, als Polarität und Kontrapunktik

von nie zuvor ermessener Weiträumigkeit und Intensität, tritt die Romantik in die Gipfelreihe der Metamorphosen deutschen Geists. Romantik ist nicht bloßer Wille zur Unendlichkeit noch schlichtes Streben zur Vergangenheit, sondern zugleich — dieses „Zugleich" bleibt ihr Rückgrat — Liebe zur Wirklichkeit und Gegenwart; sie ist weder Subjektivismus noch Kollektivismus, vielmehr die eigentümlichste Wechselbeziehung von Einzelnem und Gemeinschaft, bald Verpersönlichung des Fernsten und bald Entpersönlichung des Nächsten; sie ist Kunst in der Philosophie und Philosophie in der Kunst; sie ist ebenso Weckung des Unbewußten wie Mehrung des Bewußten: sowohl ein Wissen des Lebens als auch ein Leben des Wissens — diese Wechselbeziehung wie keine enthält ihre Grundfunktion! Überall tritt an Stelle der klassischen Harmonie und des barocken Kontrasts jene typisch-romantische „Identität" der Extreme, der sich Schönheit „zugleich" als Verfall, Wahrheit als Schmerz, Moral als Schwäche, Askese als Reiz und Weltweisheit als Ich-Reflex offenbart.

Die volle Amplitude dieses Kräftespiels indes enthüllt erst der Ausblick auch in das Ganze des Folge-Jahrhunderts: Es gibt keine Wesenssicht des romantischen Lebensbegriffs ohne Hegel, des romantischen Liebesproblems ohne Wagner, der romantischen Psychologie ohne Nietzsche, der romantischen Naturwissenschaft ohne die jüngste Geisteswissenschaft. In diesem Horizont und dieser Perspektive sei darum die früh- bis spätromantische Krise zunächst nach drei Diagonalen durchmessen — gemäß den Hauptströmungen der Osmose zwischen Lutherisch-klassischem Geist und der konkreteren Seelen- und Ausdruckshaltung des Welthandels- und Warenhaus-Jahrhunderts: Der erste dieser Längsschnitte durchquert das Gegen- und Ineinander von metaphysischen Mächten des XVIII. und psychologischen des XIX. Jahrhunderts; der zweite entwirrt die romantische Ehe und Scheinehe zwischen den jungen realistischen und den alten idealistischen Stilelementen; der

letzte erhellt die Verwachsung der Form- und der Denk-Triebe in einer neuen Struktur des Lebens-Wissens und Geist-Empfindens.

Die Renaissance- und Reformations-Instinkte des Aufklärungs-Zeitalters leben sich wesentlich wenn auch nicht auf über-individueller, doch auf über-persönlicher Ebene aus[1]: Titanen wie Schiller und Lessing, mit ehernen Fäusten zyklopische Blöcke knetend, erscheinen fast bar alles Nervensystems, beruhend in überpersönlichem Geist nicht persönlicher Seele, trotz heldischer Flamme und Wucht rätselvoll arm an subjektiver Konkretion, von äußerlich ebenso volkstümlicher wie innerlich unnahbarer Monumentalität: gleich Potentaten, deren Bilder Schulstuben und Briefmarken schmücken, und die doch ungekannt und ungeöffnet durch die Zeiten wandern. Noch der privateste Entschluß entspringt soldatischer Bewahrung kategorischer Imperative; selbst die so intimen Affekte des sentimentalen Romans sind außer-subjektiv bezogen; sogar der Enthusiasmus Klopstocks — bei all seiner Befreiung und Befestigung des transzendentalen Ich — entbehrt der gegenständlich-persönlichen Prägung. Und einzig Goethe, der wahre

---

[1]) Die Anthropologie der Aufklärung, zuweilen um ihres Gegenstands willen „psychologisch" genannt, ist durch ihr selbsterwähltes Attribut „Moralisch" viel schärfer bezeichnet: ein soziologisch-pädagogischer „behaviorism", dem das Psychische als solches weder Problem noch Substanz wird. Noch die bekannten personalistischen Triebe bei Hamann und Lavater, oder im Pietismus und Plotinismus, sogar im Sturm und Drang, sind weitaus straffer als ihre nach-Goethischen Analoga an überpersönliche Dinge gebunden — zudem als Strömung und Richtung erst von der Romantik her faßbar. Der Konjunktur-Schwatz vollends vom modernen Subjektivismus im Barock-Zeitalter wird an anderem Ort zu erledigen sein . . . Im Übrigen freilich sind die Begriffe des Individuellen, des Subjektiven, des Psychischen in solchem Maß von Doktrinen zerschlissen, daß sie hier nur noch als umschreibende Symbole, höchstens als Beziehungs-Zeichen, nicht aber als letzte Achsen genutzt werden können.

Messias des „subjektivistischen" Weltenjahrs (Lamprecht), der ja wie keiner Brücken aus dem XVIII. ins XIX. Jahrhundert wölbt, vermählt den großen Stil mit psychologischer Feinheit und Fülle, fast absolut harmonisch in der ,Iphigenie' und im ,Tasso', forçiert in den ,Wahlverwandtschaften' — es bleibt bezeichnend und bestätigend, daß Grillparzer, der vorweg nach dem Einklang von Kothurn und Differenziertheit strebt, als Einziger unter den Großen seiner Epoche das Drama an das Drama Goethes anzuknüpfen sucht[1]), als die allein vorhandene Verschmelzung von geistiger Höhe und seelischer Dichte. Daneben aber schlägt ein Kleist, in tragischem Abseits, seine Jahrhundert- und vielleicht Jahrtausend-Schlacht zwischen dem trutzig-knorrigsteilen Ordenssinn des Lutherischen Gottesstreiters und Wolframischen Templeisen und den aus der Pandora-Büchse einer geilen Reiz- und Sinnenwelt aufzüngelnden Dämonen eines gierig-grausam-grauenhaften Nerven-Ich. Und auf europäischem Forum verkörpert Byron, vielleicht die erste als subjektive Person faszinierend-interessante Gestalt des Jahrhunderts, die fieberträchtige Vermischung von antikisierendem Humanitäts-Evangelium mit sensationalistischem Libertinismus — in seinem Sold stehen die Über-Männer und Über-Männchen von Gutzkows bis zu Spielhagens Romanen, die faustischen Don Juane und Casanovas und ähnliche Zwitter aus jungdeutschen Lenden, auch literarische Narzisse wie Lenau der Melancholische und Herwegh der Cholerische, am Ende gar mätzchenhafte Profilzüchter wie gewisse Sammetpfoten und Bubiköpfe um Heyse . . . Die Romantik nun trägt in solcher Entwicklung ein doppeltes Los: einerseits bahnt sie, die aufklärungsfeindlichen Mächte des Menschheits- und Vernunft-Zeitalters

---

[1]) Zu schweigen von der Schicht der lyrisierend-gräzisierenden Epigonen (dieses schwächeren Gegenspiels zum überwiegend römisch-heroisch-rhetorischen Schiller-Troß): von A. W. Schlegels ,Ion' bis zu den Kannegießer und Groschvetter.

einend und ergänzend, der breitesten Psychologisierung und Personalisierung deutschen Geists ein säkulares Straßennetz; anderseits aber offenbart sie die innigsten Wechselbeziehungen dieses Kosmos zum Platonischen und selbst zum Aristotelischen, vermöge ihrer Grundkraft das Rationale zu irrationalisieren und das Irrationale zu rationalisieren: eben jener Funktion, die den weltgeschichtlichen Lebensbegriff der Romantik und in diesem deren wohl unvergänglichste Kulturleistung zeitigt. Im Brennpunkt also bleibt eine Spannung nicht Fronde[1])! Das Wesenhaft-Romantische ruht allzeit in der Durchdringung der psychologischen realistischen individualistischen Energien mit den entgegengesetzten. Nur solchem Ziel zudiensten wird neben der Ordnung des Geists eine Ordnung der Seele geschaffen. Das neue Subjektive[2]) also soll das Monumentale nicht abtöten! Vielmehr soll das Überpersönliche im Persönlichen wiedergefunden, die Wirkenseinheit von Metaphysik und Psychologie geoffenbart werden. Um dieser Koinzidenz willen entringt sich bereits Friedrich Schlegels frühester Personalismus den Großmächten des XVIII. Jahrhunderts (Vernunft Freiheit Form): nicht zu plötzlichem Sieg sondern dauerndem Krieg — wie Friedrich denn auch nachher einen schöpferischen Gegendruck der objektiven Instanzen nie mehr entbehren lernt (bis er das Komplement seines

---

[1]) Die Darstellung freilich muß dieses schöpferische Ineinander immer wieder in ein Nacheinander gliedern.

[2]) Im jungen Deutschland tritt zu solchem psychologischen Verhalten ein nicht minder ursprüngliches soziologisches: der gemein-romantischen Mutterlauge „Seele" paart sich das jungdeutsche Element der Gesellschaft — die Jungdeutschen betonen, daß Gesellschaft schon da beginne, wo nur zwei Menschen sich begegnen . . . In zwei Heutigen vollends geraten umfassende halb ideale halb pragmatische Systeme zusammen: kontinentale Fronten und Konzerne, die längst über alle politische und wirtschaftliche Parteiung hinausgewachsen sind (man sehe etwa die Debatten des Mannschen ‚Zauberbergs').

Subjektivismus am Schluß im Dogma entdeckt). Einen Tieck wieder treibt der Mißklang von scharfäugig-scharfzüngigem Aufkläricht und seinem eingeborenen Vermögen, sich fast masochistisch anzuschmiegen, mimetisch hineinzukriechen in Menschen und Dinge, überall mitzuschwingen wie ein Seismograph, in die Lovell-Schwankungen zwischen Verbrechen und Selbstmord. Novalis vollends vereint das Erbe des Pietismus und Eudaimonismus und Neuplatonismus (auch des Herderschen Naturalismus, der Goetheschen Morphologie, der mystischen Symbolik) mit den eigenen individualistisch-historistisch-vitalistischen Energien zu jener Durchdringung von Metaphysik und Sensualismus, die nachmals in Wagners ‚Tristan' geradezu weltromantischen Typus bildet. Bald unternimmt es Schleiermacher, dieser eigentliche Philosoph der Individualität (anders als Fichte, dessen Ich viel Kant-näher bleibt) die Bindung und Spannung von Ego und Universum spekulativ und kritisch zu erhärten; Schelling als erster wagt solche romantische coincidentia oppositorum in den methodischen Angelpunkt eines Weltgebäudes zu rücken; und was die apollinisch-dionysischen Akkorde der Frühromantik an straffem Zügel halten, das pendelt in der Spätromantik (etwa Zacharias Werners) zwischen den fernsten Extremen tierischer Brunst und verzückten Gebets. Überall Subjektivstes und Objektivstes am nämlichen Holz!

So weit die erste romantische Anti- und Synthesis — ein Nerv des gesamten Jahrhunderts: Wo immer in dieser Epoche ein Monumentalstil gesucht wird, bei Grabbe und Hebbel nicht minder als bei Wagner und Nietzsche, da waltet notwendig die Leidenschaft, das Metaphysische und Psychologische ineinszubilden. Im jungen Deutschland, dem noch in utopisch-anarchischem Schwall ein Glaube an letzte Werte niemals entschwindet, prallt Hegelismus wider Hugo-Sand-Mussetsche Empfindsamkeit, Byronsches Pathos wider westliche Geschmäckelei und östliche Zerrissenheit, zu wunderlichster Mischung oft von Spiritualismus und

Nervosität. Später führt vornehmlich das Drama Widerstreit und Widerspiel in neue Tiefen — man sehe das Hebbelsche Nebeneinander von überpersönlicher, metaphysischer und persönlicher, psychologischer Motivierung: ein Stück jener „Modernität", die am prallsten und gleißendsten Richard Wagner in grandiose Szene setzt — bei Wagner eben wuchtet der kühnste Bogen zwischen Mythos und Psychologie; die überpersönlichsten Güter: Würde und Weihe des hehrsten Mysteriums, sind in Persönlichstes verstrickt, bis in kompakte Hysterie und Sexualität; die allerintimste Ekstase erschließt seraphische Himmel, die letzten Dinge finden konkreteste, erotische, zuweilen neurotische Spiegelung. Die elementare romantische Konstellation aber wird am lautersten erstmals von Schleiermacher gelehrt und von Novalis gelebt.

In doppelter Rolle ist Friedrich Schleiermacher der Philosoph romantischer Individualität: als Religionsphilosoph (als solcher bleibt er mehr ein Philosoph des Ich) und als Moralphilosoph (als solcher wird er vorab Philosoph des Du). Hier wie dort aber zieht er noch das Weiteste und Flüchtigste, Außerpersönlichste und Übersinnlichste in den Wesens- und Wirkensbereich der Individualität: Er hat den kategorischen Imperativ subjektiviert, er hat selbst die göttlichen Dinge vericht, er hat die Lebensinhalte und Bildungsinhalte des XVIII. Jahrhunderts geradezu ästhetisiert[1]. Überall treten Metaphysisches und Psycho-

[1]) Solche frühromantische Ästhetisierung ist vorerst zu scheiden von jungromantischer Vitalisierung (immer inniger freilich durchdringen sich diese zwei Ströme, am innigsten bei Nietzsche, dem Entdecker der tiefsten Analogien und Antinomien von Leben und Kunst). Man vergleiche auch Friedrich Schlegels Ästhetisierung der Philosophie mit Nietzsches Vitalisierung der Philosophie, oder den Widerschein des Schiller-Ideals ästhetischer Kultur beim jungen Schlegel und beim ersten Nietzsche, oder auch die frühromantische Geschichts- und Menschenwissenschaft mit unserer jüngsten Lebens- und Geisteswissenschaft. Dort ein Platonisches

logisches in echt romantische Verschlingung; das All ist in der Individualität und die Menschheit durch die Liebe gegeben; jeder Einzelne birgt „ein Kompendium der Menschheit", und „jeder hat auf eigene Art die Menschheit darzustellen", darzustellen aber nicht als Form, wie der klassische Mensch, sondern schon als Substanz — romantischer Sinn läßt den nackten Affekt jenen Weg in das Weltganze bahnen, den Goethe in der absoluten Form des Schönen, Kant in der absoluten Form des Sollens findet. Die Liebe, zugleich All- und Einzelliebe, ethisches und ästhetisches Verlangen und Vermögen, verbürgt „das Anschauen des Ewigen im Zeitlichen"; durch Eva hat Adam die Menschheit entdeckt — und jeder Adam tut täglich desgleichen; nur im geliebten Nächsten läßt sich Universum fassen. In dieser Urtatsache also strahlen Geistigstes und Sinnlichstes, Unendliches und Endliches, Kosmisches und Persönliches zusammen, sublimste Universalien gehen ein in vibrierende Ganglien — so wenigstens ist die Richtung der Schleiermacherschen Schau (nur allzu oft freilich gebricht es ihm sowohl an psychologischer Präzision als auch an metaphysischer Architektonik [1])).

Unmittelbarer und umfassender verleibt sich solche Schicksal-Spannung in Wandel und Werk des Novalis! Novalis, gleich naiv in seinen breitesten Instinkten wie in seinen einsamsten Ideen, offen wie Goethe, herzlich wie Jean Paul, tatfroh wie Tersteegen, alles Erleben durch das Denken nur noch satter und serener werden lassend, bezeugt sowohl die Lebenhaltigkeit auch des Begriffs wie die

---

System hineingerissen in den neuen Reichtum der Gefühle und Gesichte, hier umgekehrt die Norm-Findung aus uferloser Mannigfaltigkeit der Werte.

[1]) Am schärfsten bezeichnet, dann freilich überraschend mild behandelt diese Stellen Friedrich Gundolf: ‚Schleiermachers Romantik' (Deutsche Vierteljahrsschrift für Lit.-Wiss. u. Geistesgesch. 1924, 418 ff.) — strenger am Schluß der Friedrich Schlegel-Abhandlung im Jahrbuch 1927 des fr. d. Hochstifts (118 f.).

Welthaltigkeit auch des reinen Empfindens. Sein bleibt zunächst eine von keinem Früheren geahnte Gleichbürtigkeit des poetischen und philosophischen Ausdrucks, die hellste Transparenz alles Seelischen nach dem Geistigen hin, die wahrste Identitäts-Poesie: das dichterische Gegenbild zur „Identitäts-Philosophie" eines Schelling und späterer Idealrealisten. Auch hier aber bildet das Bindeglied, die prästabilierte Nämlichkeit (nicht bloß Gleichgestimmtheit) der zwei Hemisphären verbürgend, der Funke zwischen dem metaphysischen und dem psychologischen Pol: Der personale Eros durchdringt sich mit allen metaphysischen Kräften, die die Naturphilosophen ihrer Natur, die Herrnhuter ihrem Heiland anheften. Novalis wagt es, das Erkennen der Natur zurückzuführen auf ein „Erkennen" im Sinn der Bibel — des Weiteren gemahnt er an die Makrokosmos-Mikrokosmos-Gleichnisse des Areopagiten, an Paracelsisch-mystische Analogien, im Besonderen an die fast fetischistische (nur von gewissen psychoanalytischen Exzessen überbotene) All-Vergeschlechtlichung Hamanns. Umgekehrt aber läßt er auch Ekstase in seraphischeste Sphäre strahlen: „Ich habe zu Söphchen Religion — nicht Liebe"; „Christus und Sophie"; selbst Eros-Thanatos wallt empor. Die Nacht, will sagen das belebte und beseelte All, kommt ihm als Brautnacht zu Sinn: Wollust und Weltseele verschmelzen; Spirituellstes dringt in Sensuellstes; hier dämmert das Land, das Tristan meinet. Novalis ist der erste Herold einer mehr als ein Jahrhundert lang die Denk- und Fühlsprache des musischen Europa beherrschenden Lebensform: Frappantester Affekt, insonderheit eben die Liebe, wird Nabel einer Welt, wird religiöser Dämon, wird Entdecker einer nie erhörten Resonanz und Dimension des Menschlichen — das Universum wird im Menschlichsten zentriert, nach dem berühmten ‚Lucinde'-Zitat: „Sie waren einer dem anderen das Universum". Gipfelt beim reifen Schiller das Geschlechter- im Ehe-Problem, so werden hier alle Persönlichkeitskräfte in der Funktion der Liebe vereint. Den

Schiller-Menschen führt das ewig-Weibliche in die ganze Menschheit; der Novalis-Typ läßt sich von seiner Sehnsucht (dem Eros der Edelromantik, dem Sexus der Gemeinromantik) ins Unendliche und Jenseitige tragen. Schiller entdeckt auch in der Frau den reinen Menschen, zumindest in der Beziehung zur Frau den Weg zum reinen Menschen (trotz engherzigsten Verwirklichungen) — das Geschlechter-Verhältnis als solches bleibt vollkommen untragisch, so wild im Mann als Mann oder im Weib als Weib Natur und Aufgabe zusammenprallen können; Novalis aber vollzieht durch die Paarung geradezu erst eine Weltschöpfung — und dieser Dual (allerwege auch tragischer Spannungen voll) wird das Grab der Humanitas, für die der bloße Mensch, der selbstherrliche selbstbestimmte selbsterfüllte Mensch das Maß der Dinge gewesen war, und die Wiege eines Jahrhundert-Kriegs der anthropozentrischen Mächte mit den kosmischen und den chthonischen Mächten . . . Die Liebe des Novalis also ist die gärungsreiche, von ihm selbst allerdings noch in töriger Einfalt gelebte (erst von Späteren peinvoll durchlittene, am pessimistischesten von seinem Anbeter Werner und am hieratischesten von seinem Erfüller Wagner geformte) Verstrickung von überpersönlichster All- und persönlichster Einzel-Beziehung. Die Kontrapunktik ist noch nicht zugespitzt wie in der Hebbel- und Nietzsche-Zeit. Sein Affekt liegt, historisch visiert, inmitten zwischen der Carlos-Liebe und der Tristan-Liebe. Der frühromantische Scheitel: Dort Schillers heilige Sympathie, der Platonismus (und Dualismus) der Shaftesbury und Wieland und Hemsterhuis, Herderisch-Pestalozzische Philanthropie und Leibnizisch-Jacobische Glückseligkeitssuche, Spinozas amor intellectualis und die goldene Kuppel der göttlichsten aller poetischen Kathedralen: „L'amor che muove il sole e l'altre stelle"; hier der barocke Blut- und Wunden-Dunst der Spee und Balde, die pietistische Todes- und Seitenhöhlchen-Erotik, die Sensualität und Sensibilität der reifenden Brentano- und Hoffmann-Zeit . . . Die Wechsel-

wirkung dieser Kräfte freilich gibt die Frage auf: Hat Novalis mehr das All und den Geist sexualisiert oder hat er mehr das Sinnlich-Geschlechtliche metaphysiziert und transzendentalisiert? Beide Verwandlungen begegnen sich, doch die zweite wiegt vor: Novalis hat, seraphischen Geblüts, mehr das Erotische ins Kosmische geweitet, die Frau geliebt wie das All, ihr ins Aug geblickt wie dem Leben — in dieser Richtung liegt die Hauptlösung auch seiner Gleichungen von Orgasmus und Vitalität, von physischem Atmen und Essen und kosmischen Liebeskräften, von Sexual-Reflexion und Naturkunde — wie nachher umgekehrt ein Zacharias Werner, jeden Zoll Ekstatiker, mehr den Kosmos erotisiert, die Welt voll Geschlechtsbrunst umarmt hat. Die Liebe steht bei Novalis nicht als der heftigste, sondern als der umfassendste der menschlichen Triebe voran. Indessen angesichts dieser Alternative von kosmischem Eros und erotisiertem Kosmos wird die Gesamtscheide von Früh- und Spätromantik sichtbar[1]: Man halte vorerst nur Werner neben Novalis!

Zacharias Werner ist ebensosehr von Ursprung der östlichste Geist der Epoche, der Karamasoff der Romantik, wie in manchem Bezug auch ihr westlichster Geist, am Ende der Ignatius der Romantik: Eine Seele mit ungeheuerer (nicht mehr bewältigter) Leiter, allen Extremen hold, tschandalareuig taumelnd zwischen Heiligtum und Hörselberg, Äther und Schnaps, Konfession und Exhibition. Auch Werner hat die Sinnlichkeit weder naturalistisch bejaht, wie Heinse in den Bakchanalien seines ‚Ardinghello' oder Prévost d'Exiles in der ‚Manon Lescaut', noch rigoristisch beherrscht wie Schiller und selbst der geheime Dualist Jean Paul; auch er strebt beide Pole festzuhalten: das Physische zu mystizieren, das Brutale zu spiritualisieren, das Exzessive zu puritani-

---

[1]) Die beliebte Namens-Vermengung von Spät- und Jung-Romantik gleicht der Fusion der alten Herren-Riege eines Sportvereins mit dessen Jungmannschaft.

sieren, überhaupt alles Leben zum Wissen zu transzendieren und alles Wissen zum Leben zu integrieren. Ihm aber gebiert dieses Widerspiel nicht so sehr Steigerung als Auflösung: Instinkt und Intellekt werden nicht wechselweise geschärft wie bei Friedrich Schlegel, sondern einer vom anderen zerrieben. Werner entwickelt sich zum Hautontimorúmenos, er gewinnt einen hündisch-verkniffenen und geil-gesalbten Zug, und er zerspellt die unio mystica des Novalisschen Klingsohr-Märchens in Pascalisch-Rousseauische Oszillationen. Was in der Frühromantik schlimmstenfalls erzwungen aussieht, gerät so in die Zwielichter des Feigen und des Unwahrhaftigen: Ein Trunkenbold gibt sich entsagerisch; die Hyper-Erotik des Phthisikers greift nach religiösem Ornat; täglicher Maskentausch zeigt den Abbé des Herrenhauses als Bübü des Hurenhauses; Faust-Konflikt welkt zur Gaukler- und Schauklerschaft zwischen coitus und tristitia: noch immer freilich einer Lebensform, die aller Verzückung und aller Zerknirschung monumental-metaphysische Resonanz wahrt (man vergleiche Werners fast eschatologisches Zittern und Schwanken — der kühnste Wiederentdecker und genialste Analytiker solcher Lagen ist Kierkegaard — den Konvulsionen und Cochonnerien gewisser Neuromantiker). Und erst vom Rand der Selbstvernichtung durch hysterisch-solipsistische Attacken flüchtet Werner in eine vita nuova im Hafen der Kirche: in die allerdings etwas theatralische Absolution eines Tannhäuser — ein Jahrhundert-Vorklang Strindbergs (in Manchem auch Przybyszewskis, dieses neuromantischen Ostkaps um 1900) . . . Das metaphysisch-psychologische Ineinander der Frühromantik erschlafft hier zu spätromantischem Nebeneinander. Auch Werners Religiosität weist nicht ins Mittelalter (wie die Sichten des Novalis und der Nazarener), vielmehr in die Gegenreformation (wie Brentano und manchmal schon Tieck); seine Andacht kehrt nicht mit Wackenroder und Arnim zu Wolfram und Dürer ein, sondern viel eher zu Spee, dem ersten Mittler spanischer

Ekstasen an unser Barock-Jahrhundert; Liebe und Religion bilden ihm keine gotische Zweifaltigkeit (kein unum in duobus, wie in des Novalis Welt), sondern einen barocken Kontrast (eins der Reflektor, fast das Repoussoir des anderen[1]). Der Erfüller der Spätromantik ist Richard Wagner, der letzte Großmeister des europäischen Barock, der stärkste Theatraliker wohl seit den Jesuiten, der Vater der spätromantischen Prototypen Tannhäuser oder Parsifal; der Vollender der Frühromantik aber ist Nietzsche, der einsame Prophet des auch frühromantischen Übermenschen. Wagner versucht die in der Spätromantik auseinanderstrebenden Mächte noch einmal mit Polyphem-Fäusten zusammenzupressen; Nietzsche erneuert echte Spannung und reinen Einklang. In Nietzsche verklärt und erlöst sich das Lebensdenken insonderheit Friedrich Schlegels; Wagners erster Gevatter aber ist Werner[2]) . . . In tiefste Neuromantik[3]) weist schon Werners Kolorit: Sein ‚24. Februar', sein dichterisch-Größtes, scheidet sich von den Schicksalsdramen Tiecks und Moritzens und des süddeutschen Kreises von vornherein durch die dichte Leibhaftigkeit und in alle Poren dringende Gegenwart der Unheils-Atmosphäre —

---

[1]) In Sachen dieses spätromantischen Barocks vgl. bes. Franz Stuckert, ‚Das Drama Zacharias Werners', Frankfurt 1926: Auch die zerklüftete Form des Wernerschen Dramas ist nicht eine Auflösung klassischer Kategorien (wie bei Tieck und Brentano), sondern im Gegenteil die Übertrumpfung Schillerscher Fügungskunst — wie das Barock-Drama der Gryphius oder Lohenstein die Renaissance nicht abbaut, sondern überbietet und verzerrt: formlos durch Überform.

[2]) Derselbe Wagner freilich, der die in mancher Hinsicht sexuellste und satanischeste Musik der Geschichte geschaffen hat, beschwört ein andermal die sonnige Domestica der ‚Meistersinger': alle dampfenden Braten und duftenden Kuchen des deutschen Johannistags!

[3]) Einzelne Übereinstimmungen werden glücklich beobachtet in der als Ganzem höchst unausgeglichenen Monographie Paul Hankamers: ‚Zacharias Werner', Bonn 1920.

eine Gespenstersonate mit Maeterlinck-Pedal, voll Allan Poescher Suggestion (aus jedem Wort krächzt der Rabe des Friedhofs) und Kierkegaardscher Desperation („Was immer du tun wirst, du wirst es bereuen"). Wernersche Flüche und Schläge beschwören manchmal gleichsam die ‚Ödipus'-Rhythmen Strawinskys herauf: Quod infelix infaustum infortunatumque sit. Und dauernder als bei den Grabbe und Lenz gellt Werners Marterschrei: „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen!" Wie bei Wagner aber fließt aller Konflikt und alle Katharsis auch in Werners Tragödie aus dem Zusammenklang von Liebe und Metaphysik; Werner ist der romantische Dramatiker der Liebestod-Motivik, Novalis' „Kunstsinn für den Tod" bleibt seine Haupttugend; sowohl das romantische Drama (dessen Philosophie erstmals Schelling und Schopenhauer geschrieben haben) wie das katholische Drama (das nachmals Grillparzer dem Lope-Calderonischen Legenden- und Romanzen-Zustand zu entreißen strebt[1])), beide wurzeln in jener metaphysisch-psychologischen Doppelheit, die dann Richard Wagner — die Einfalt Novalis' dem Zwiespalt Werners vermählend — in ragendstes Riesengebild bannt: Der ‚Tristan', dieses größte Drama und wohl größte Kunstwerk unserer Romantik überhaupt, prägt die Spannung von Mythos und Eros in weltgeschichtliche Eigenform . . . .

Die vorerst nur im Wie des romantischen Sehens und Bildens verdeutlichten Kräfte verkörpern sich nun auch im Was romantischer Komplexe: Auch alle frühromantischen Natur- und Kulturbegriffe, Erkenntnis- und Stilbegriffe

[1]) Wohl der verwegenste Versuch, dem Katholizismus als solchem ein wahrhaft dramatisches Kräftespiel einzuverleiben!

bezeugen eine spezifische Kontrapunktik realer und idealer Werte[1]).

Schon Friedrich Schlegel, Erbe zugleich des Kantisch-rationalen und des Herderisch-irrationalen Vermächtnisses, sucht in der reichsten Mannigfaltigkeit der Dinge und in den extremsten Elongationen der Seele den Logos wiederzufinden — und seine ganze Kunstanschauung ruht von je auf der Wesens- ja Wirkensgleichheit des Bewußten und Unbewußten: einerseits scheint ihm Shakespeares Drama die tiefste Ästhetik zu bergen (zu enthalten nicht bloß zu verleiben), und umgekehrt soll gerade die kälteste Einsicht und Absicht die rassigste Dichtung schaffen (das Experiment der ‚Lucinde'). Ein Novalis vollends münzt solche Polarität, die den flüchtigsten Geist in die dichteste Wirklichkeit bannen möchte (wie eben in anderem Kreis das Metaphysische ins Psychologische), zu anscheinend paradoxen Orakeln: „Alle Erfahrung ist Magie", „Das Leben der Götter ist Mathematik", „Der Idealismus ist nichts als echter Empirismus". Auch in aller romantischen Philosophie blüht das Hölderlin-Wort: „Wer das Tiefste gedacht, liebt das Lebendigste". Wie Jakob Böhme in der Harmonie von physiologischem Prozeß und christlichem Mythos fußt, so Fichte in der Identität von Vernunft- und Menschengesetz, Schelling im Einklang von Nus und Natur, und Hegel im Zusammenfall von Begriff und Wirklichkeit schlechthin. Überall weiße Magie, Magie des Tags nicht der Nacht, Unendlichkeit und Endlichkeit in waghalsigster Spannung! Der ganze vaste Apparat romantischer Naturphilosophie ruht durchaus auf einem Verfahren der idealrealistischen Gleichsetzungen: zu kleinstem Teil auf klassisch-Homerischen Gleichnissen (Novalis nennt etwa das Kind „eine sichtbar gewordene Liebe"); häufiger auf allegorischen Transfor-

[1]) Hinsichtlich des romantischen Zentralaspekts des Lebens wird dies — in engstem Geheg, unter Beschränkung wesentlich auf Novalis — zergliedert von Hennig Brinckmann: ‚Die Idee des Lebens in der deutschen Romantik', Augsburg-Köln 1926.

mationen (Novalis lehrt zum Beispiel: „Sprechen und Hören ist Befruchten und Empfangen; Empfinden bedeutet Fressen, Denken bedeutet Absondern"); vorzüglich aber auf barocken und mystischen Analogien [1]) (so heißt es, wieder bei Novalis: „Die Nase ist die Stirn des Mundes und die Stirn die Nase der Augen; jedes Auge hat sein Kinn im Wangenknochen" u. Ä. m.). Begriffe sind hier nicht formale Rechen, sondern reale Substanzen — alle Romantiker sind Stoff-Dichter und Stoff-Denker, romantische Kunstlehre ist radikale „Substanz-Ästhetik". Der Begriff, nicht bloß Sichtungs- und Scheidungs-Werkzeug, wird Verwandlungs- und Steigerungskraft: „dynamischer" Begriff (nur daß seine latente Energie noch wesentlich ein Schau- und Fühl-Vermögen bleibt, nicht auch Willens- oder Stoß- oder Sprenggewalt wie im heutigen Idealismus und Aktivismus). Der philosophische Impuls des Novalis ist Zeugungslust, wie der Grübelsinn Garves und Mendelssohns vorab ein Ordnungsdrang bleibt. Das Geistige wird also nicht erst in Lebendiges übersetzt (ein freies Geistige in dieses oder jenes Lebendige), sondern seine Bestimmtheit als Geistiges birgt notwendig seine Bestimmtheit auch als Lebendiges. So schreibt etwa romantische Musik-Ästhetik jeder Tonerscheinung eine, eine ganz bestimmte Tonbedeutung zu (die Leitmotivik Richard Wagners zieht hieraus die letzte Folgerung) — der musikalischen Angeregtheit romantischer Poesie gesellt sich die literarische Angeregtheit romantischer Musik [2]). Die gleiche Einstellung — alles Konkrete

---

[1]) Ein Endchen dieser Überlieferung läßt meine ‚Deutsche Barockdichtung' in den Zusammenfassungen S. 40 ff. 111 ff. 200 ff. überblicken.

[2]) Die Häupter der romantischen Musik (Beethoven verhält sich zu ihnen wie George zum „Symbolismus") sind denn auch sämtlich vortreffliche Schriftsteller: Carl Maria von Weber ist, wenn man von Wagner und Nietzsche absieht, unser wohl geist- und wortgewaltigster Musik-Ästhetiker vor Pfitzner; ein Felix Mendelssohn behauptet mindestens als Briefschreiber literaturgeschichtlichen Rang; und Schumanns Davidsbündler-Schriften

hat einen abstrakten Doppelgänger — liegt auch jener Semantik der körperlichen Gebärde zugrund, wie sie am gültigsten nachher in Carl Gustav Carus' Physiognomik und Symbolik der menschlichen Gestalt verwissenschaftlicht, und wie sie von Werner bis Wagner immer bewußter geübt wird: Allen leiblichen Gesten eignet bestimmte Valenz — man kann denselben Körper, der aufrecht ein Göttliches ausdrückt, in eine Horizontallage setzen, die ihn zum tierischen Wesen (nicht nur an Tierisches gemahnen) macht: Ein Teil der Kunst noch Baudelaires, eine Schlagader des gesamteuropäischen Symbolismus, ein gemeinsames Band selbst um Impressionismus und Expressionismus (von Gauguins Zwiesprache mit schwarzen Körpern bis zur klassischen Motorik Archipenkos [1]) . . . .

---

wirken, durch Vermittlung insbesondere Alfred Kerrs, bis in die Gegenwart . . . Richard Wagner freilich, bei aller suggestiven Wucht und titanischen Weite auch seiner Prosa, ist doch zu tief von jungdeutschen Bakterien infiziert, als daß ich in sein Lob als eines großen Schriftstellers einzustimmen vermöchte . . . Unter den Wagner-Stellen Nietzsches aber dünkt mir die präludierende Charakteristik des Meistersinger-Vorspiels am Anfang des 8. Hauptstücks ‚Jenseits von Gut und Böse' die schlechterdings grandioseste Musik-Paraphrase in deutscher Sprache — keineswegs freilich auch das Zeugnis des lautersten Ton-Verstehens: Solcher Gipfel der Synästhesie schließt höchste Musikalität notwendig aus, und umgekehrt — man halte nur Mozarts kindliches Brief-Gestammel neben die meisterliche Führung aller literarischen Register in den ‚Mémoires' Berlioz'!

[1]) Das reichste Gefolg freilich findet solche Semantik in Frankreich: Allgemein sucht germanischer Puritanismus den sinnlichen Pol der Idee im inneren Gesicht und Gefühl, wie ihn romanischer Form- und Reiz-Trieb in äußerem Gesicht und in äußerer Gebärde entdeckt; immer wieder steht Augen- und Traum-Sinnlichkeit (zuweilen geradezu Augen-Geschlechtlichkeit) der deutschen Romantik, insonderheit Jungromantik, gegen die Augen- und Haut- (oft Schleimhaut-) Sinnlichkeit des französischen Romantismus und Symbolismus; die letztere strömt allerdings aus dem Westen auch nach Deutschland ein, bereits in jungdeutsche Manier und Mode, am breitesten dann in unsere Neuromantik.

Durch diese tausendspältige idealrealistische Grundspannung[1]) scheidet sich Edelromantik, Polaritäts-Romantik,

---

[1]) Sie ist erst durch jüngste Literaturforschung nach ihrer vollen Tiefe ausgelotet worden — teils schon dank Diltheys Wieder-Weckung der romantischen Geschichtsphilosophie, teils erst dank mannigfaltiger Erneuerung der romantischen Lebensphilosophie. Gestrige Deutung aber hat das Wesensmal alles Romantischen vielfach im Energie-Komplex „Unendlichkeit" (und zwar einer, nach Hegel, „schlechten Unendlichkeit") gesehen: Romantik gilt da als ein Jenseitstrieb, ein Suchen der „Nachtseiten", ein Schürfen im Unbewußten und Langen nach letzten Dingen. Das Fundament dieser Sicht bilden die beiden Bücher der Ricarda Huch, die Kuppel das Werk Fritz Strichs. Es bleibt im Grund die typisch neuromantische Auslegung des Romantischen! Wie die Neuromantik an Nietzsche, dem apollinisch-dionysischen Kontrapunktiker (aus dessen Brunnen ihre Dichtung ihr Bestes an Duft und an Farbe schöpft), vorerst das Dionysische, das Orphisch-Transzendierende, das Böcklinisch-Klingerische erlebt, so nimmt sie auch an frühromantischer Ambivalenz und Identität zunächst nur den einen der beiden Pole wahr. Und dies aus doppeltem Grund, einem subjektiven und einem objektiven: Zum Ersten projiziert sie fälschlich ihr Selbstporträt auch in die Frühromantik (Entstraffung eines faustischen Zusammen von Fernstem und Nächstem in ein Tristanisch-Tannhäuserisches Hinundher zwischen All-Sucht und Reiz-Lust ist auch ihr eigenes Los); und zweitens haftet ihr geschichtliches Verstehen viel zu ausschließlich (nach einem erst heute verblassenden Aberglauben) an der Vorgeschichte der Romantik — als ob die poetische Welt eine Treppe statt einer Kugel wäre. Gewiß, die tausend Stränge zwischen der Romantik und den okkultistisch-mystischen Bewegungen des XVIII. Jahrhunderts sind längst offenbar, selbst Köpfe wie Tieck und Justinus Kerner und E. Th. A. Hoffmann und Vettern sind noch mit manchem Tropfen der trivialsten Zauber- und Totenreich-Metaphysik, sogar des Cramer-Spießschen Schaurio und Mordio gesalbt . . . Wie aber stimmt jenes Bild zu den realistischen Schwester- und historistischen Tochter-Erscheinungen der Romantik im Folge-Jahrhundert? (Strich, der gelegentlich um solche Verzahnung sich müht, gerät gerade an diesen Stellen in Rabulistik.) Nicht bloß Gesichts-Täuschungen also, sondern auch Mängel eines wissenschaftlichen Verfahrens sind hier anzuklagen! Gebrechen einer Filiation, die nach nichts als dem Vorher (nach einer vermeintlichen Ursache) gräbt und das unzerstörbare Sein

von der Trivialromantik und deren einseitigen Nacht- und Jenseits-Kulten! In den vulgären Einsprengseln der Früh- bis Spätromantik nämlich tritt jenem Ineinander von Unendlichem und Endlichem, das beiden Hemisphären gleiche Liebe widmet, ein Nebeneinander von Nacht und Sinnenwelt entgegen, dessen Gestaltung sich vorwiegend zur Finsternis-Hemisphäre gezogen fühlt[1]). Man überblickt diese Extreme am klarsten an den zwei Gipfeln hüben und drüben: Novalis und Tieck.

Noch in den ‚Hymnen an die Nacht' (der meistmißdeuteten Schöpfung Novalis'[2])) ist alles andere als Flucht in ein Mirakel- und Mysterienreich; das Aug haftet zärtlich

---

nicht gewahrt. In Wahrheit aber sind die Stränge Herder-Romantik um nicht das Mindeste wichtiger als die Stränge Romantik-Wagner — methodisch abgrundfalsch bleibt jede „Vorgeschichte", die nicht auch an der Nachgeschichte sich bewährt (und eben diese landläufige Unterlassung ist die hartnäckigste Form, in der mechanistische Pest den historischen Kosmos verseucht) . . . Die folgenden Ausführungen stellen schon darum die Romantik allzeit auch unter die Optik des ganzen Folge-Jahrhunderts (die wohldurchforschten Bezüge zum Irrationalismus und Subjektivismus seit 1750 sind summarischer dargestellt — natürlich nicht niedriger eingeschätzt): Gerade die Deszendenz der Romantik erhellt den polaren, nicht einfach „Unendlichkeits"-Drang der Epoche. (Wer vollends dann in Nietzsche weder bloß den Traum- und Rausch-Magus der Neuromantik sieht noch bloß den Tafelzerbrecher des Naturalismus noch gar das Nuancen-Album der Impressionisten — vielmehr einen Herold deutschester Spannung von Nächsten- und Fernstenliebe, von Mythos und Ethos, von Glauben und Reizsamkeit, durchschaut notwendig auch die analoge Struktur der Romantik.)

[1]) Was also — vergleiche die vorige Anmerkung! — nur ein Wahnbild der echten und hohen Romantik bleibt, erweist sich als gültiges Wahrbild der Verfalls- und Gossen-Romantik.

[2]) Die Ausmerzung der neuromantischen Fehlperspektive gelingt, in Spuren Diltheys und nach Ansätzen bei Walzel und anderen (ich kann auch meine eigene frühere Darstellung, im V. Kapitel des Buchs ‚Erfahrung und Idee', an diesem einen Punkt bis heut vertreten), wohl gleichzeitig in Kluckhohns Liebe-Kompendium und in Ungers Studien ‚Herder, Novalis und Kleist'.

und sacht an der Erde, die Göttin heißt Liebe und Leben — nicht Unendlichkeit gegen das Endliche, sondern Unendliches in Endlichkeit; der Tod aber bleibt Glied des lebendigen Kreislaufs, nicht umgekehrt das Leben Weg zum Styx. Die Nacht ist weder ein Symbol christlicher Transzendenz, die alles Diesseits haßt, noch auch barocker Rejektion, die ihm Kontraste sucht; weder Verneinung eines Maya-Trugs noch Bejahung des gähnenden Lochs in dem alle Kühe schwarz sind; vielmehr das ewige Sein, dem Licht verschwistert wie nur das mystische „Nichts" dem mystischen „Ichts", gleich dem „nihil divinum" (das vom Pseudo-Areopagiten und dann vom Aquinaten bis Schelling und Baader und Schopenhauer unzählige Metamorphosen durcheilt) kein Nicht-Sein sondern das All-Sein. Auch hier also wird Einheit des Reellsten und des Ideellsten leibhaft.

Ganz anders hingegen bleibt Tieck allem Okkulten und Dämonischen als solchem hold! Novalis ist lichte Gelassenheit, Tieck flackernde Erregtheit: An tausend Bäumen schüttelnd und aus tausend Masken redend, aus allen Töpfen der Kolportage naschend und (nach Wackenroders Wort) „alle im wirklichen Leben herumirrenden Gefühle verdichtend", in einer frühen Nervenkrise an jähesten Schluchten des Wahnsinns und des Verbrechens vorübergeschleift, dann aber vom hysterischen Subjektivisten und Nihilisten zum Magiker des schlichten Alltags und der bürgerlichen Wirklichkeit geläutert, seine Zweizüngigkeit indes nicht in heldischen Spannungen auslebend, vielmehr in schlottrigem Pendeln zwischen Gottheit und Tierheit, Schauergewölk und Blumengewind, Engel- und Froschperspektive — ein Virtuos von Verwandlungs- und Doppelgänger-Motiven, des Marionettenspiels und der laterna magica, insonderheit alles ironischen Zwielichts (Fleischwerdung gleichsam des Nietzsche-Satzes: „Der geniale Zustand eines Menschen ist der, wo er zu einer und derselben Sache zugleich im Zustande der Liebe und der Verspottung sich befindet"). Verkündet ein Novalis: „Das Leben der Götter ist Mathematik",

so heißt es rund bei Tieck: „Das höchste Leben ist Traum und Unbewußtsein". Der frühromantischen Durchhellung der Natur tritt schon ein Teil der jungromantischen Durchdumpfung des Menschen zur Seite[1]) — nur daß daneben (nicht darinnen) die wachsamste Ich-Empfindsamkeit fortbesteht: Selbst die Märchen Tiecks rühren oft nicht so das Kind in uns als unsere Neurasthenie . . . Auch an den Tieckschen Trance-Zuständen also sind sowohl persönliche Intima wie überpersönliche Universalia beteiligt. Seele und Welt aber werden nicht mythisch eins; sie nähern sich eher barockem Kontrast als frühromantischer Polarität: Tieck, aufgewühlt von peinigenden Traumata, muß einem neurotischen horror vacui immer wieder absolutistische Antipoden schaffen. Tiecksche Zerrissenheit, nicht Novalissche Alleinheit! Auch Nacht- und Jenseits-Schwelgerei haben sich hier der Fessel des Identitätsprinzips entrafft: Tieck liebt Gewitter und Mondnacht und Friedhof und Stelldichein im Dunkeln; er manövriert mit Lampion und Rakete und Scheinwerfer; er mesmerisiert wie R. L. Stevenson und elektrisiert wie Poe (und wie die Kierkegaard-Verplumper

[1]) Dasselbe Widerspiel bewährt sich einprägsam an der noch heut aktuellen Shakespeare-Alternative: Hat Shakespeare mehr das Fatum in die Brust des Menschen gesenkt (wie Schiller noch glaubt) oder hat Shakespeare umgekehrt den Menschen zur Landschaft geweitet (wie Tieck ihn versteht, unter immer eifrigerem Abrücken von Schiller)? . . . Doch dieses Dilemma kennzeichnet auch einen Selbststreit Tiecks! Tieck verschreibt sich zunächst den chthonisch-typhonischen Mächten, und erst in seiner Spätzeit huldigt er dem höchsten Gut Persönlichkeit. Mit der Verdumpfung aber beginnt er: Alle Gestalt ist ihm nur Stimme Melodie Variation, die dem Chaos entsteigt (Vorstufe Eichendorffs); Tieck hat selbst die griechischen Götter in Naturdämonen verwandelt (wie nach ihm ein Heine); zwischen Fragment und Opus schwindet jeder Unterschied, der Keim gilt wie die Frucht; und bekanntlich hat Tieck wie kein anderer die Sprache vernatürlicht und entmenschlicht, zur bloßen tönenden Substanz gemacht, zum Stoff musikalischer Experimente . . . Hier schlagen erstmals auch Zweige der Jungromantik vom frühromantischen Stamm aus!

unter nördlichen Artisten[1])). Das alles eben zeitigt einen Stil der Doppelheit nicht Spannung[2]), wie ihn im XIX. Jahrhundert insbesondere französische Romantik, aber auch Vieles in der englischen und skandinavischen Romantik weiterformt. Tieck bleibt unter sämtlichen deutschen Romantikern sowohl den Parnassiens und Symbolistes in Paris wie auch der europäischen Neuromantik um 1900 der nächste! . . . In den romanischen Trivial-Literaturen (Zeitung und Magazin und Jugend-Buch eingeschlossen) spielt namentlich das Grausige und Grausame bis heut ein gut Teil jener Rolle, die bei uns fast ausschließlich dem Feine-Leute-Kitsch und der Rührseligkeit eingeräumt ist[3]): Dem großen Phantasie-Ventil der Grand Guignol-Gattung[4]) entspricht

---

[1]) Höheren Ursprungs freilich sind die Kierkegaard-Motive bei den Harald Kidde, Jakob Knudsen, Johann Jörgensen, oder gar bei August Strindberg und Selma Lagerlöf.

[2]) Die ferneren geschichtlichen Voraussetzungen solches Zwiespalts sind vielbewußte Legion: übergeschnappte Aufklärung und versumpftes Barock, Illuminatentum und Rosenkreuzerei, „Genius“-Phobie und Geistersehen, Schicksalstragödie und Schauerroman.

[3]) Den einzigen und vielfach bewunderungswürdigen Karl May (das Erz seiner Abenteuer sondert sich ja von selbst aus der Schlacke seines Gefühls-Schwindels) hat man totzusabbern versucht: Ein Volksschriftsteller müsse doch, laut Schiller contra Bürger, eine moralisch untadelige Persönlichkeit sein. Was aber hat ein Phantasie-Ventil mit tragischer Kultur zu schaffen? Karl May gehört in die Volks-Hygiene nicht Volks-Erziehung — und jene geht dieser vor!

[4]) Das Wühlen im Bauch von Paris, von den Balzac und Sue bis zu den Péladan und Dekobra (es gibt in jüngerer Zeit wohl keine echtere Trivialromantik à la Tieck und Grosse als Péladans Mérodach-Thema) hat die Privat-Instinkte der Armen am Geist wohl minder verrenkt und versudelt als unsere geschminkten und großmannssüchtigen Schmachte-Schmarren: Der herzhafte Spuk läßt den Seelenproleten naiv, der melodramatische Schund (es gibt natürlich auch hier ach wohin „gesunkenes Kulturgut“) macht ihn zur heimatlosen Bourgeois-Karikatur — und noch im Volkslied-Bereich vergiften selbst zynischer Scherz und nackte Erotik die öffentlichen Gesundbrunnen weniger als (Nachbar, euere Gasmaske!) die „Vöglein im Walde“ oder der „kleine Fink Fink Fink“.

in deutscher Unterschicht (allein von dieser ist die Rede!) nur spärlicher Detektiv- und Briganten-Unrat; auch unser Kino-Mob läßt sich nur widerstrebend dem Abenteuer gewinnen, diesem wahren Reichtum des Films — viel wichtiger als alle oberonischen Märchen und perspektivischen Zauber bleibt ihm die Gewißheit, verkleidete Ladenschwengel im Frack zu Tisch gehn zu sehen. Und wo im deutschen XIX. Jahrhundert in die Breiten populärer Belletristik blöder Realismus trieft, behauptet im französischen (dem anderseits freilich die Monumentalwerte mangeln, entgegen den nach höchstem Einklang zielenden Wandlungen deutscher Romantik und den Himmels- und Höllenfahrten der Russen) triviale Romantik den Vorrang: In Frankreich mußten gerade E. Th. A. Hoffmann und Richard Wagner zu literarischen Klassikern werden — E. Th. A. Hoffmann, der das Tiecksche Nebeneinander (nicht Ineinander) in schillerndste Kunstform prägt, und Richard Wagner, der die Wernersche Oszillation (nicht Synthese) zum Angelpunkt einer Welt macht . . . Nicht unverwandt solcher französischen Vulgär-Romantik, wenn auch im Besitz der raffiniertesten Artistik und oft hoher Geistesüberlegenheit, neigt ein Jahrhundert später noch die Neuromantik (deren selbst deutscher Stamm viel mehr in Wagnerischem und in romanischem Erdreich wurzelt als in unserer Frühromantik) Okkultem und Dämonischem als solchem zu: Die ‚Toteninsel' Böcklins, dieses greiflichste aller Jenseitsbilder, wird beinah ein Stück Religions-Ersatz; kennzeichnend sind schon Titel wie Otto zur Lindes ‚Charon' oder R. A. Schröders ‚Elysium' oder Momberts ‚Äon' oder Heyms ‚Umbra vitae' oder Droems ‚Ex tenebris' — gemahnend an das Verlainesche ‚Dans les limbes' (das auch Baudelaire, Poet der ‚Paradis artificiels', ursprünglich über seine ‚Fleurs du mal' zu setzen plant); noch Moden und Möbel der Klimt- und Stuck-Zeit suchen sich vielfach wie im Hades aufgewachsen zu gebärden . . . All dies nun läßt sich schon aus Tieck von neuer Seite verstehen (einer Seite von vielen Seiten),

und umgekehrt: Tieck läßt sich auch aus dieser Welt als einer und einziger fassen!

Die Früh- und Hochromantik aber stellt zu diesem säkularen Typ einen Jahrhundert-Widerpart: Ihrer ist nicht ein „Fallen zur Rechten und Linken“, sondern die „homousía“ von Nacht und Licht. Das allerallgemeinste Gebot romantischer Lebenslehre bleibt dieses: Du sollst so heiß wie möglich fühlen, doch du sollst niemals bloß fühlen; du sollst den tiefsten Zwist in stärkster Seele hegen! Bloßes Gefühl ist Auflösung: Selbst Tieck verneint die Wertherei, wie nur Novalis den Rousseau und Friedrich Schlegel den Fritz Jacobi. Gefühl wird indes keineswegs verdrängt. Der Rationalist unterjocht es, der Positivist grenzt es ein, der Klassiker läutert es: entweder er voluntarisiert es wie Schiller oder er neutralisiert es wie Goethe (dessen ‚Römische Elegien‘ geradezu einen Bestfall der schöpferischen Umwertung unmittelbarer Sinnlichkeit zu ästhetischem Spiel bedeuten). Die Romantik hingegen folgt dem Stern des „Zugleich“: Psychologie in der Metaphysik und Metaphysik in der Psychologie, Wissen im Leben und Leben im Wissen, Schönheit im Bösen (Baudelaire), Sünde als Tor in die Wirklichkeit (Dostojewski), Krankheit und Schmerz als Offenbarung und Befreiung [1] (Nietzsche). Das blindeste Gefühl soll geistigsten Schatten werfen und trotzdem Gefühl bleiben — eine Lebensform, die heut unser aller Schicksal geworden ist, die wir vor der Vergangenheit nichts so gewiß voraus haben wie tausendfältige Bewußtheit.

Allgemein schließt der frühromantische Lebensbegriff den Geist nicht aus sondern ein — wie denn noch in der Gegenwart die lauterste Lebenswissenschaft Geisteswissenschaft heißt: Auch wir Heutigen fußen in einem ursprünglichen Zusammenfall von Geist und Leben (und aller echte Historismus wächst von je aus dieser Keimzelle). Sowohl jener romantische wie dieser geisteswissenschaftliche Begriff

[1]) „Je erzwungener das Leben ist, desto höher“ bekennt schon Novalis.

des Lebens haben füglich nichts zu schaffen mit dem Vitalismus (die Paten sind Goethe und Hegel und Nietzsche, nicht Darwin und Comte und Bernard). Auch unsere Geisteswissenschaft gleich Lebenswissenschaft sucht allem Geistigen zum Wenigsten das Freie, Ausdruckhafte, Selbstbestimmte, wenn auch nicht Unbewußte so doch Unbefangene zu wahren. Und hier eröffnen sich zwei Möglichkeiten: Entweder wird die weitere Überfracht an Geist das Leben übermächtigen und vieles bislang Triebhafte berechenbar zwangläufig wesenleer machen; oder es werden Spätere die Spannung leichter tragen, minder beschwert von Reflexion, beweglicher im Blick-Wechsel zwischen Außen und Innen, gelassener am Rand der Abgründe des eigenen Bewußtseins. Dort unser Verderben, hier unsere Hoffnung! In alledem aber steht die Romantik uns nicht als Großmutter, sondern als Streitgefährtin vor Augen ... Die Frühromantik gattet dem beherrschenden Leib-Geist-Problem des XVIII. Jahrhunderts die viel innigere und tragischere Verstrickung der Antipoden im Lebens-Problem — die lauterste Zusammenwirkung dieser beiden Kräftespiele aber ist der Nerv der idealistischen Philosophie.

Das frühromantische Lebens-Denken und Denk-Erleben wird erstmals beim mittleren Schelling zum Grundstein eines weltumspannenden Gebäudes. Wie Novalis die Pflanzenwelt eine „Sieste des Geisterreichs" nennt, so deutet Schelling alle untermenschliche Natur als eine Odyssee des Geists, der hier nach seinem Selbstbewußtsein sucht, um es endlich im Menschen (als dem „Messias der Natur") zu finden. Und vollends Hegel offenbart (zumindest suggeriert er, er zeige es), wie solches ewige Pilgertum in der Realität sich erkennt und erfüllt: Hegel vermählt romantischen Aspekt (Merkmal: der Geist erscheint nicht im Leib, wie er bei Goethe durch die Form im Leib erscheint, der Geist ist Leib, wie ihn ein Friedrich Schlegel in der Kunst und ein Novalis in der Natur geradezu greifen zu können vermeint) mit Schiller-Fichteschem Ethos (Kern: diese Iden-

tität darf nicht hingenommen und genossen werden, sondern muß sich in stetem Kampf verwirklichen — und das rührt mehr an Lessing als an Schleiermacher). Wie die Romantik noch das Hehrste und das Härteste des XVIII. Jahrhunderts in eine neue Welt des Ich und des Empfindens hineinreißt, so senkt hier Hegel in kühnerer Kontrapunktik und strafferer Architektonik den Trutz und Stoß und Flug des friderizianischen Menschen in Stoffe und Töne und Träume des Sinnes- und Seelen-Zeitalters: der Atlas des Idealismus, ein Rubico des gesamteuropäischen Denkens, der stärkste Nationalerzieher zwischen Schiller und Nietzsche — nach Nietzsche wären die Deutschen auch dann Hegelianer, wenn Hegel niemals gelebt hätte. Auch Hegels romantische Wurzel aber — nur diese sei hier noch einmal herausgehoben[1])! — liegt vorab darin, daß sein allem Anschein nach auf reine Logik gegründetes Weltbild dennoch zutiefst auf eigentümlichem Betrachten ruht. Wie Schlegels ‚Lucinde' erotische Meditationen verwandeln möchte in dichterische Form, wie der ‚Heinrich von Ofterdingen' selbst hingeströmtes Fühlen als Schaffen ausgibt, oder wie Schleiermacher die Kontemplation zugleich als religiösen ja ethischen Wert zu rechtfertigen unternimmt, so hat noch Hegel sein an sich schöpferisches Betrachten durch dialektische Methode teils pseudo-theoretisiert teils mythisiert. Die Formeln Hegels, die begrifflich aufgefaßt oft unverständlich bleiben, gewinnen Bildkraft und Bedeutung, sobald sie als Gleichnisse ausgelegt werden — als Umschreibungen geisteswissenschaftlicher Tatbestände. „Realisierung des Begriffs", Einheit von Allgemeinem und Besonderem, Bewegung vom An-sich zum Für-sich: diese Schablonen sind wie Splitter eines Textes zur Vision der Goethischen Ur-

---

[1]) Die weiteren literargeschichtlichen Zusammenhänge der Hegelschen Grundfragen würdigt das Schlußkapitel meines Buchs ‚Erfahrung und Idee' (Wien-Leipzig 1921), die systematischen der 3. Abschnitt meines Werks ‚Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft' (Halle 1926).



pflanze; die großen Männer als „Geschäftsführer" des Weltgeists: ein Aphorismus zur Geschichtschreibung Rankes; „Alles Wirkliche ist vernünftig, alles Vernünftige ist wirklich": das Epigramm auf die Naturforschung schon des Novalis; man müsse „sich in die Sache vertiefen", bis man in ihrem Herzen wohnt: ein Fundament des Intuitionismus [1]). Und alles echt frühromantische Subreptionen! Die Geisteswissenschaft des XX. Jahrhunderts (die heutige Prägung und Auswertung des Identitäts-Aspekts) gibt der Romantik wieder, was an Hegel romantisch ist; ihr eröffnen sich aber auch die Stränge, die von Hegels Idealrealismus nicht nur zu Hebbel und Wagner ziehen (die sind längst durch Belege gesichert), sondern noch zu den metaphysisch-psychologischen Spannungen Nietzsches (und diese sind verkannt und verschrieen von einer Scholastelei, deren rubrizierter Gedankenmangel Mücken seigt und Kamele verschluckt). Gerade der frühe Hegel der ‚Phänomenologie' (vieles Spätere ist ja geradezu dessen Vermetternichung, Vermetternichtigung) bleibt deutscher Sohn der Mitte zwischen westlichem Logizismus und östlichem Ästhetizismus und angelsächsischem Pragmatismus, ein romantischer Herold des Sinns und Philosoph der Kontemplation (und nachmals folgerecht Restauration), darüber hinaus ein Ahnherr der wirklichen Universaltheorie, die wir ebensosehr von der Zukunft erhoffen wollen wie für die Zukunft ermöglichen müssen . . . .

Romantische Spannung, Jahrhundert-Form eines Jahrtausend-Inhalts, ist hiermit erstlich ihrer Seelenlage nach und zweitens in ihrer Methodik und Systematik veran-

[1]) Vgl. auch Carl Dyrssen, ‚Bergson und die deutsche Romantik', Marburg 1922.

schaulicht worden; was nun noch als Drittes zu würdigen bleibt, ist nach dem Wie und Was das Wo: und dies führt zur romantischen Entdeckung und Wiederentdeckung eines ganzen Kontinents auf dem Globus des Geists!

In Friedrich Schlegels ‚Lyceum'-Fragmenten heißt es: „Nicht die Kunst und die Werke machen den Künstler, sondern der Sinn und die Begeisterung und der Trieb"; Eichendorff kommt in ‚Ahnung und Gegenwart' die Erleuchtung: „Poetisch sein und Poet sein sind zwei verschiedene Dinge"; und Schleiermacher lehrt pro domo: „Es gibt Menschen, die Geist haben, er ist aber mit so viel Wärmestoff gebunden, daß er nie anders als in Dampfgestalt erscheint und daß man ihn nicht fixieren kann ohne ihn zu neutralisieren". Wo solcher Kult des Enthusiasmus, der mehr die Kunst zum Organ des Lebensverstehens als umgekehrt das Leben zum Organ des Kunstschaffens werden läßt, wo solche Leidenschaft der inneren Berufung, der alle praktische Profession eine schmerzliche Scham bleibt, der klassischen Einfalt und Größe zuseite tritt, da geht es nicht bloß um widersprechende Lösung der nämlichen Fragen, sondern um Lösung auch entgegengesetzter Fragen! Der Romantiker sucht der klassischen Poesie eine klassische Kultur zu erobern, das idealistische Denken in ein idealistisches Leben zu säen. (Das spinnt zunächst Stränge zu Schiller.) Im Übrigen aber hegt er, gereift im Schatten der Titanen Kant und Goethe, weniger den Ehrgeiz, es in Dichtung und Philosophie als solchen höher zu bringen (mit Recht, denn dieselbe Epoche nimmt in einem Stoff immer nur einmal Vollendung an), vielmehr das wühlende Streben, jene Dichtung und Philosophie ins umfassendste Leben zu senken, zur Leitung und Läuterung aller menschlichen Dinge zu nutzen. Heller als irgendwo bewährt sich so wieder das deutsche Schicksal, nicht so sehr ewige Formen zu gründen (wie griechische Lyrik und römische Epik, oder die Troubadours und die Preziösen und die Parnassiens), als Geist und Schönheit näher als

irgend ein Volk an das wirkliche Leben heranzutragen. Geschichtlich betrachtet sind hier die romantischen Dinge ganz ähnlich bestellt wie die jungdeutschen nach dem Hingang Hegels: Das Hegelische Grübeln soll Tat und breiteste Wirklichkeit werden! Und ebenso wie viele Jungdeutsche dadurch, daß sie den aufsteigenden Amerikanismus Hegelisch zu vergeistigen unternehmen, gerade umgekehrt das Geistige amerikanisieren müssen, so hat auch die Romantik dadurch, daß sie Poesie in allen Lebens-Kreisen ansiedelt (Poesie in der Prosa, Poesie im Beruf, Poesie in der Ehe, Poesie im Gesellschafts-Treiben, Poesie im Genießen der Umwelt), nicht nur und nicht so sehr — wie die Programme künden — das Leben poetisiert als vielmehr alle Poesie zerspellt, nicht Poesie sondern Halbpoesie zu Gemeinatmosphäre verdampft, und viele poetische Formen auf ein Jahrhundert zerkrümelt.

Hat so der romantische Hauptstreich, die Dichtung über die klassische Vormachtstellung hinaus zur menschlichen Allherrscherin zu krönen, zunächst nur Gemisch und Zwielicht gezeitigt, so bannt er anderseits doch in gewissem Maß das Verderben einer Ressort-Poesie, wie ihr gerade der Troß der Klassik erliegt. Und was der Folge-Epoche, was selbst dem quietistischen Realismus an sozusagen ästhetischem Immoralismus eignet, an Welt- und Gemeinschaftsformung, an gesamtmenschlichem Kulturwillen, an Vergestaltigung aller Kräfte und Sachen, entfließt noch diesen Verjüngungsquellen. Die Frucht der Romantik ist eben überall zeugende Spannung, ihre Universalpoesie die Wiege von originellen Struktur-Formationen, die nicht bloß neben den Kategorien des Denkens und Formens eine dritte Kategorie des Betrachtens, des panästhetischen Deutens, des in-Geist-Verwandelns emporsteigen lassen, sondern auch tausend Keime künftiger Einform bergen. Ursprung und Wachstum dieser bis heut problematischen, der schwersten kulturellen Entscheidungen und theoretischen Entdeckungen trächtigen Komplexe seien nunmehr des Näheren erhellt!

Schon die frühe Romantik, die ja als eine dichterische Bewegung mit geistigen Zügen beginnt und in eine geistige Bewegung mit dichterischen Zügen ausläuft, hat ihre ganze Welt minder poetisiert als ästhetisiert; sie hat alle Kulturprovinzen dem Szepter nicht so der Kunst als der Kunst-Anschauung unterworfen; sie hat auch die Kunst der Kunst-Anschauung ausgeliefert; eben die Entpoetisierung der Poesie ist der Preis, den sie für die Ästhetisierung des Kosmos bezahlt!

Bereits der Identitäts-Aspekt macht nicht nur die Kunst zur Kunst-Lehre, sondern auch umgekehrt das Kunst-Denken zur Kunst. In diesem Sinn ist schon Friedrich Schlegels ‚Lucinde' ein literarhistorisches Unicum: Vorweg das anorganischeste Retorten-Produkt auf der höchsten geistigen Ebene! Wir kennen tausend Niederungen der Bildungs- und Belehrungs-, Tendenz- und Animier- und Experimental-Dichtung; wir finden keinen, der so tief um Poesie Bescheid wüßte und trotzdem aus so pergamentener Reflexion mit ihr ein Kind zu zeugen wagte. Als Frucht erscheint zunächst ein Bastard: links Sinnliches in der brutalsten Konkretion, als Brunst, rechts Geist in kältester Besonderung, als Witz. (Gerades Gegenteil etwa zu Dostojewski, der bei allem Drang nach den Extremen seelische Gegenständlichkeit und metaphysische Idee aufs Naivste ineinsprägt, in vielem Belang der größte romantische Dichter, der größte christliche Dichter, der größte Volksdichter des XIX. Jahrhunderts überhaupt.) Schlegel hingegen versucht nicht den Geist ins Leben zu senken wie Samen in Humus, er läßt vielmehr Logos und Eros nebeneinander tollste Räder schlagen, überzeugt daß beide in allem und jedem das Nämliche sagen. In Wahrheit liegt die so vorausgesetzte Identität erst jenseits dieser und jener Erscheinungsart: Denken und Sinnlichkeit durchdringen sich in der Kunst, Kunst und Kunst-Anschauung aber koinzidieren nur in einer dritten Sinn-Ebene, nicht in der philosophischen oder poetischen Struktur als solcher — die Entdeckung und Er-

forschung freilich dieser Koinzidenz-Möglichkeit macht ein Menschheits-Verdienst der Romantik . . . Einleuchtend bleibt so viel: Nicht bloß im Liebes-Akt, sondern auch in der Liebes-Ideologie sind Lebenswerte enthalten (in dieser sind sie dem Betrachtenden, in jenem dem Handelnden gegenwärtig — die beiden Objektivationen also stehen im Verhältnis der „Kompensation", nicht der „Vikariierung"). Das romantische Identitätsprinzip aber satzt weiter: Wenn Liebes-Akt und Liebes-Ideologie auf ein gemeinsames Substrat, das „Leben" deuten (das triebhaft-geisthafte Leben, in das die romantische Kontemplation alle Dinge verwandelt), dann müssen sich auch aktuelle Form und Ideologie untereinander gleichen — dann muß der leben-trächtige Begriff umsetzbar sein in den leben-trächtigen Stoff. So möchte Schlegel, Wesens-Einheit umdeutend in Wirkens-Gleichheit, freien Gehalt zu warmem Leib verdichten — wie nachher Hegel einen wesentlich betrachterischen Blick als denkerischen auszuweisen strebt: seine fast Goethischen Auges erschaute Fleischwerdung des Geists soll logisch demonstriert werden (und geht es nicht willig, dann gibt es Gewalt).

Die beiden Eckpfeiler, Schlegel und Hegel, bezeugen nun Segen und Unsegen der gesamten Epoche! Bleibt es ein Mangel an Instinkt und Anpassung, eine Art hermeneutischer Reflexion immer wieder mit Tat-Bilde-Denk-Kräften zu verwechseln, so bleibt es anderseits ein unveraltbares Verdienst, die Reflexion in allerinnigste Berührung mit dem Lebendigen gesetzt zu haben. Hier eben formt und leibt die Romantik einen polaren Lebensbegriff, der alle metaphysisch-psychologischen und idealistisch-realistischen und irrational-rationalen Extreme verbrückt — um den Preis allerdings einer kontemplativen Askese, die durch die absolute Neutralität des reinen Betrachtens die höchste Elastizität erwirbt: ein Spiegel, aller Geistes-Räume und Blut-Reflexe und Wirklichkeits-Schichten mächtig, allerdings nicht artistisch mittelpunktlos, sondern werte-schaffend und werte-bestimmt. (Im romantischen Historismus ist diese Ein-

stellung geistige Weltmacht geworden bis auf den heutigen Tag; insonderheit die Jungromantik gibt jenem Gesamtsinn sein grenzenlos-seelentiefes, träumerisch-schweifendes, gemeinschaftssüchtiges Gepräg; doch bereits Wackenroder webt in solcher Seelenlage, und ein Jean Paul verewigt sie in sonnig-silbernem Feenwerk.) Gleichzeitig aber strebt die Frühromantik ihre Betrachter-Tugend (die eben die Dinge nur so lang umfaßt, als sie ihnen keine Gewalt tut, ja als sie ihnen entsagt, das heißt sie besitzt als besäße sie nicht) zur Herrin der Welt zu krönen, aus der Wert-Einheit in den Einheits-Wert zu erheben, vom gemeinsamen Nenner zum ausschlaggebenden Zähler. Ein Friedrich Schlegel kann sich nicht genugtun in solchen Versuchen, zunächst Versuchen einer kontemplativ-synthetischen Ästhetisierung, Versuchen ästhetischen Sehens nicht Bildens: Er ästhetisiert schon die Philosophie — er redet von „philosophischen Musikalien", er bedient sich statt des Begriffs des Symbols, er wertet das System als Kunstwerk und den Aphorismus als System; er ästhetisiert auch die Politik, indem er sie Intuitionen und Inspirationen anheimstellt; er ästhetisiert noch die Ethik — er gründet Ehre und Würde der Persönlichkeit zu gutem Teil auf Form- und Reiz-Werte; er ästhetisiert selbst die Religion, etwa durch Übertragung ästhetischer Terminologie noch in diesen Bereich (so wenn er den Katholizismus das naive, den Protestantismus das sentimentalische Christentum nennt); und in der ‚Lucinde' hat er als Betrachter nicht Former sogar zu dichten versucht. Überall untergräbt solch unkritischer Primat des Betrachtens die denkerische und sittliche Redlichkeit — jene noch in der Hegel-Zeit, diese schon unter der Ägide Schleiermachers[1]). Kontemplativ-Ästhetisches sickert in

[1]) Einem Schleiermacher ist die moralische Handlung ebenso lästig wie einem Jean Paul die dichterische Handlung im Roman; auf Seele und Empfindung kommt es beiden an, in Schleiermachers Fall auf eine Art selbst ethischer und religiöser Stimmungen, in denen seine eigene Unruhe und sein eigenes Glück den ewigen



fremde Schöpfungskreise ein[1]) — entgegen insbesondere Goethes strenger Sichtung der Strukturen[2]).

Gewalten schlechtweg gleichgeachtet wird. Das Fühlen Schleiermachers drängt nicht jeden Nu zu Form und Ausdruck wie das Fühlen Goethes, sondern bevorzugt ein nachgenießendes Nachschwingen im Stil des romantischen Historismus, quecksilber-gleich gestaltlos und aller Gestaltungen fähig. Aber auch diese Schleiermachersche Zusammenlegung aller Denk- Wirk- Form-Kräfte in einen Gesamtbegriff des persönlichen Lebens trägt wesentlich kontemplativ-ästhetische Früchte und tut dem Ethischen und Religiösen Abbruch: So feinhörig Schleiermacher gerade die Nachbarbezirke der Sittlichkeit abgehorcht hat, er bleibt — meines Bedünkens — ein Bauer nur des ästhetischen Individualismus, hingegen ein Schleichhändler der Moral; er hat die dogmatischen Dualismen des XVIII. Jahrhunderts (auf deren Boden Kants „Definition" der Ehe möglich wird) zertrümmert — er ist anderseits allem heroischen Polemos ausgewichen; er ist Befreier, insoweit er die von fühlschwachem Aufklärertum (Utilitarismus und Eudaimonismus) zu Unrecht moralisierten Komplexe entmoralisiert, und er ist Dunkelmann, indem er allen sinnlichen und übersinnlichen Altruismus verdrängt und verfinstert durch ein Gespinst zuinnerst egozentrischer Funktionen. Auch Schleiermacher also sucht ein Königreich der Moral und findet nur ästhetische Eselinnen — der Funke des ästhetisch-ethischen Konflikts, der dann von Friedrich Schlegel über Kierkegaard zu Nietzsche springt, hat hier keine Brände entfacht.

[1]) Diese Osmose eben offenbart sich vorerst in den schwierigen Durchdringungen von Kunst und Kunstanschauung. Manchmal erdichtet sich der Romantiker (Tieck vor allen) zunächst die Kunst-Anschauung, aus der heraus er die Form sucht. Noch Heine mimt vielfach zuvörderst sich selbst um, ehe er seine Verse bildet. Ein Nachgeborener wie Hofmannsthal dichtet zuweilen gleichsam einen Dichter seiner Stücke[*]) (nicht nur in der ‚Ariadne', wo man ihn sieht, sondern auch in der ‚Elektra', wo man ihn nicht sieht). Selbst angesichts des größten Nach-Romantikers (nicht Neu-Romantikers) erhebt sich immer wieder die Ungewißheit, was bei ihm Wirkung der Dichter-Gabe ist und was Wirkung der Dichter-Würde, was Strahlung des Manns und was Licht des Gotts, dem dieser Mann als Priester dient.

[2]) Goethe hat Denken und Wirken und Formen aufs Sorg-

[*]) Hieran rührt bereits R. M. Meyers ‚Weltliteratur im XX. Jahrhundert', Berlin 1913, S. 90.

Hier überall entringt sich also den unzähligen Verstrickungen von apriorischer Geisteswelt und aposteriorischer Sachenwelt, dem Ewigkeits-Drang Idee und Natur in tiefsten und breitesten Einklang zu führen, dem klassischen Kulturbegriff der Einheit aller menschlichen Vermögen in einer Gesamtfunktion Gesamtform Gesamttheorie, eine eigentümlich betrachterische Verfassung, eine Seelenlage mit eigenen Gesetzen (und eigenen Bezügen zu den Polen des Denkens und Wirkens); vorab naturgemäß nur subreptiv in den Nachbarbereichen gärend, erstmals im Historismus ihre Sondergeltung offenbarend, in noch weiterem Rund in Gestalt jenes kontrapunktischen Lebensbegriffs unabsehbare Anstöße übend, und insgemein eine epochale Metamorphose eines deutschen Jahrtausend-Weltbilds herauf führend: Die Romantik will letztlich den Sinn des Lebendigen anschaulich machen, nicht eine neue Wirklichkeit erfinden („Se non è vero, è ben trovato"), sondern die eine gott- und geistträchtige Welt nach ihren unendlichen Schätzen durchschürfen (Kunst also nicht als Konkurrenz eines Erschaffenen, sondern als Transparenz eines Enthaltenen). Dieses Verlangen aber läßt sie vornehmlich teils im geisteswissenschaftlichen Betrachten der Geschichte Vollendung erringen, teils in der autobiographischen Kontemplation der Bekenntnis-Lyrik oder des Ich-Romans. Und hier ist

---

fältigste getrennt: „Der Handelnde ist immer gewissenlos; es hat niemand Gewissen als der Betrachtende". Seine Abneigung gegen jeglichen Dilettantismus, seine Zurückhaltung von allen politischen und selbst nationalen Dingen, sein strenges Schweigen über seine Unterredung mit Napoleon, das alles bezeugt seine (wir dürfen sagen:) „strukturtheoretische" Einsicht (vgl. auch den Vortrag Friedrich Wolters': ‚Goethe als Erzieher zum vaterländischen Denken', Altona 1925). Eben solcher Haltung dankt deutsche Dichtung ein Teil ihrer erderhabenen Freiheit und Fülle; pragmatischem Konflikt entrückt, bleibt sie von Konventionen freier als die angelsächsische und von Schablonen freier als die romanische Dichtung; eine Freiheit um so kostbarer gegenüber einer Geschichte, wo wie in unserer die dürren Jahre die fetten so weit überwiegen.

auch nationale Sendung! Die Väter unserer Dichtung, von Wolfram und Luther und Grimmelshausen bis Herder und Goethe und Schiller, sind nicht in erster Linie Werk-Schöpfer; sie sind nicht so sehr Formen-Künder (wie etwa Corneille) oder Affekt-Künder (wie etwa Dostojewski), sondern Glaubens- und Willens- und Wirklichkeitskünder; sie haben das reichste und tiefste Lebens- und Seelen- und Sachen-Wissen, sie haben das vielfältigste Verstehen, sie haben die äußerste Schicksalsbereitschaft und Weltoffenheit. Auch unsere Romantik zeitigt keine Formkunst wie sie in der französischen und keine Affektkunst wie sie in der russischen erblüht; sie zeitigt ein Umfassen und Durchdringen alles Lebens, wie es vielleicht kein Volk und kein Jahrhundert je besessen hat . . . .

Am menschlich-lautersten und dichterisch-unmittelbarsten wird diese allumspannende und allbefriedende romantische Kontemplation, diese durch keinen Begriff zu bindende Geist-Innigkeit und Empfindungs-Helle, von Novalis verkörpert. Novalis ist von je ein wahres Zwischenwesen: kein Bauer mehr wie Schiller und noch kein Händler wie Tieck; die Angeln seiner Welt sind empfangen und nicht erschaffen; sein höchstes Erlebnis bleibt Leben in einem anderen Menschen (wie Friedrich Schlegel sein Bestes und Stärkstes am fremden Kunstwerk erfährt) — ohne Sophie von Kühn (natürlich nicht diese konkrete Demoiselle, sondern das Wunsch- und Urbild[1]) wäre Novalis wohl nur ein Idylliker oder Bukoliker mit religiösen Neigungen. Sein Nerv ist eben eine Art konkret-abstrakter Inbrunst, Liebe und Phantasie zugleich, im Nächsten des Fernsten, im Leiblichsten des Geistigsten und umgekehrt

---

[1]) Hiermit ist freilich ebenso der Grad der Spontaneität wie auch das Unentrinnbar-Notwendige dieses Schicksals angedeutet — indessen schon die Form der rezeptiven Projektion erweist Novalis bestenfalls als romantischen „Maximin“, als taugliches Objekt von religionsträchtigen Sinngebungen, keineswegs aber als Religionsstifter auch nur geringeren Rangs.

im Traum der Wirklichkeit voll unerhörter Unbefangenheit gewiß[1]).

Bewußten und ausdrücklichen Konflikt aber birgt das Strukturen-Problem, die Beziehung sämtlicher Denk- Form- und Tat-Kräfte auf eine Universal-Funktion des Betrachtens und Universal-Theorie des Lebens, allein bei Friedrich Schlegel! Auch Schlegel ist von Anbeginn nur in demselben Maß der originellste, wie er der kontemplativ-amorpheste bleibt. Nicht gilt ihm das Leben als Schoß und als Schlüssel der Kunst, sondern umgekehrt Poesie und Philosophie, Wissenschaft und Religion nur als Wege zum Leben, Erleben — dieses Leben ist ja nicht mehr der primäre Elan der Stürmer und Dränger, sondern der zweizüngige Zeugungstrieb der Identitäts-Epoche, stets dumpfeste Wallung und hellste Ordnung zugleich, mit Keimen schon des Nietzsche-Widerspiels von Apollinischem und Dionysischem. Die Wechselwirkung aber von Leben des Wissens und Wissen des Lebens läßt vielfach sein eigenes Leben zu Literatur gerinnen, doch immer auch Literatur zu heißestem Leben werden, und was er an Kraft des Handelns und Fühlens opfert, gewinnt er immer wieder an Kraft des Betrachtens und Einfühlens. Seine Eroberungen dürfen füglich nicht verkleinert werden durch die Köhlerweisheit, der niedrigste Bildner sei über dem obersten Deuter. Ein „rückwärts gekehrter" Prophet ist darum keineswegs ein minderer Prophet. Denn alles Geistige bleibt richtbar nur nach seiner eigenen Struktur[2]). Man wird sohin von

---

[1]) Oft nur je einen Schritt vom Sublimsten und vom Banalsten entfernt — im Tagebuch 1797, wenige Wochen nach dem Tod der Braut, Sätze wie dieser: „Ich ging in den Garten spazieren, holte Milch — fand Fergusons Moralphilosophie, las auf dem Kirchhof, wo ich auch meine Milch trank" usw.

[2]) Vertauscht man willkürlich diese Strukturen, dann findet man folgerecht etwa alles Moralische banal, alles Poetische unlogisch, alle Philosophie selbstverständlich und langweilig — wider die Bosheit oder Dummheit, jedes Gleichnis als Formel, jeden Begriff als Bild, jede Anschauung als Erkenntnis zu wägen (und

Friedrich Schlegels Art nicht heischen: diese Seele hätte singen sollen; eher das Gegenteil: sie hätte niemals, auch nicht ausnahmsweise, singen sollen. Schlegel hätte viel edler dichten können und doch ein viel schwächerer Geist und Beweger des Zeitalters bleiben; er hätte aber noch viel übler dichten können (und er läßt hier nur wenig zu wünschen übrig) und doch das Haupt einer Epoche bilden . . . Indessen nicht Übermut heißt ihn nach fremdem Kranz greifen! Und die rätselreiche Verflechtung von Produktivität und Rezeptivität in seiner eigenen Natur treibt ihn nicht nur zu Ikaros-Flügen, sondern auch zu Columbus-Fahrten. Noch seine Bekehrung, Einkehr in einen mehr denkerischen als Wernerisch-Brentanoischen Katholizismus, ist nur ein dogmatischer Schnitt durch den gordischen Knoten, den zu entwirren er vorher faustisch gerungen hatte . . . Der Reklame-Chef der Restauration, inmitten alles Schranzentums voll verschämter Bohème, ist nicht bloß die Verfettung eines Prinzen aus Genieland zum Ochs von Lerchenau[1]). Die römische Kirche verheißt seinem Pilgertum dreifachen Hafen: Sicher sein, Tätig sein, Nützlich sein. Drei Heilsgewißheiten, die — voll zutiefst positivistischen und manchmal fast protestantischen Ethos — ein Teil der Vollendung des ‚Faust' und des ‚Meister' verwirklichen: Die Entästhetisierung des frühromantischen Weltbilds! Hatte der Schlegel der ‚Lucinde' und der Jenenser (zum Teil noch der Kölner) Vorlesungen aus Betrachter-

---

zu leicht zu befinden) ist in den Gärten auch der heutigen Schul-Methodik kein Kraut gewachsen.

[1]) Obwohl er dies auch ist: Der Aphoristiker, dem das Verwegenste und Verwickeltste das Liebste gewesen war, schwört in gesalbten Tönen auf das Schlichteste und Einfachste; der alte Tafelzerbrecher besingt die Landwirtschaft; der trotzige Bürgerverblüffer buhlt um das sanfte Ruhekissen des Gerechten: So wenigstens der Zeitschriften-Herausgeber und -Beiträger (der seine alte Pranke am ehesten noch in Sachen der Kunst spüren läßt, nicht so der Dichtung als nunmehr der Malerei).

schaft sogar Dichtung geradebrecht und Logik gestümpert, so gibt der vollendete Schlegel — in der ‚Philosophie des Lebens' weniger als in der ‚Philosophie der Geschichte' — der aus aller romantischen Bindung gelösten Taten-Geschichte den weitesten Vorzug und heftet seinen Kulturwillen an die ethischen (nicht die ästhetischen) Kräfte der Menschheit . . . Der hier umspürte Struktur-Konflikt aber gärt in der Hegel-Zeit fort: Er spiegelt sich zum Beispiel im Gegensatz zwischen Hegel, der im Handeln das wahrhafte Schöpfertum sieht und den Betrachter (den er freilich allzu eng umschränkt) zum Handlanger des Tätigen herabsetzt, und Schopenhauer, dem umgekehrt nur der Denkende Formende Schauende als wirklicher Schöpfer gilt und der Handelnde bloß als beutelüsterner Raufbold, als Werkzeug der Notdurft, günstigsten Falls als Büttel der Idee — daher denn auch Hegel der Weltgeschichte (und damit gewissen ins Geistesgeschichtliche keineswegs übertragbaren Fortschritts-Gesetzen) den Vorrang einräumt, während Schopenhauer von lauterster Geistesgeschichte her (rein werkhaft angesehen hat das Geistige überhaupt keine Geschichte) die Historie demoliert[1]: Es ist also durchaus nicht das Nämliche, was als „Geschichte" Hegel bejaht und Schopenhauer verneint. Des Weiteren indes bleibt unser XIX. Jahrhundert der Mischung aller Strukturen (weder der kritischen Auseinanderhaltung noch gar der prometheischen Zusammengliederung) bequem und betriebsam geneigt[2]) . . . Unter

---

[1]) Die morphologischen Momente in Schopenhauers Geschichtsauffassung sind aufgewiesen in meiner Studie ‚Schopenhauer und die Geisteswissenschaft', Wien 1925.

[2]) Eine naive Unterscheidung der Strukturen (allerdings keine letzte Wechselverstrickung) scheint demgegenüber besonders dem englischen Wirklichkeits- und Erfahrungs-Sinn zu entsprechen. Schon Shakespeares Größe liegt nicht nur in der Vermählung edelster Wortkunst mit tiefstem Wissen um alle Gewalten der Erde und der Natur, sondern auch in der innigen Wahlverwandtschaft mit allen Handlungs- und Geschehnis-Kräften der Weltgeschichte. Unmittelbares Einverständnis mit römischem Taten- und Macht-

uns Heutigen erst beginnt sich die Geistes- und Kunstwissenschaft der Tyrannei der Weltgeschichte (vulgo: Geschichtswissenschaft schlechtweg) zu entreißen, als deren Anhängsel sie Jahrzehnte lang ein theoretisches Troglodyten-Dasein gefristet hatte. Diese Sklavenketten sind jetzt zu zertrümmern! Die Kunst als Kunst waltet zunächst in wandellosem Raum und hat überhaupt keine Geschichte. Auch die Romantik ist nicht Stufe oder Ende einer eindimensionalen Leiter, sondern unendlich-dimensionaler Organismus, gleich zugänglich von Herder oder Klopstock wie von Wagner oder Nietzsche. Dem Schema von „Vorzeit" und „Folgezeit" gehört nur der Stoff und die Technik. Das Seelische als solches aber hat Geschichte nur als Ineinander, nicht als Nacheinander [1]). Schon hierdurch bleibt die Literarhistorie

---

geist ist eine Haupttugend zum Beispiel auch Macaulays. Selbst Bernard Shaw, der einmal die klassische englische Weisheit ausspricht: „He who can does, he who cannot teaches", ist ein bedeutender Seher (viel weniger allerdings Zeichner) des handelnden Menschen. Er hat die falsche Gleichsetzung des geschichtlichen Täters mit dem Dichter und Denker, dieses romantische Ammenmärchen, satirisch entlarvt (bereits im ‚Man of destiny', neuerdings in ‚Saint Joan'), er hat aber auch alle positive Struktur-Problematik des Handelns durchleuchtet (am meisterlichsten in der Tragikomödie ‚Arms and the man'), und endlich hat er aus solchem Gesichtswinkel den geschichtlichen Heros gemalt: sein Cäsar (‚Caesar and Cleopatra') ist zwar nicht das massivste, wohl aber das plausibelste Cäsar-Bild das ich kenne — hier ist das unbeschreiblich-ungreifliche Fluidum der geschichtlichen Größe: ein Mann, der weder seherisch noch gescheit noch brutal ist, und dem doch jeden Zoll etwas rätselhaft Hohes und Starkes eignet (diese Motivik dünkt mir zentraler als der von Julius Bab, in seiner Shaw-Monographie, Berlin 1908, vorangestellte ethische Komplex). Unter der klassischen Literatur des handelnden Menschen im jüngeren England — neben dem großen Kipling und seiner Sippe — bilden etwa der Nachlaß-Bericht Captain Scotts und die arabischen Memorabilien T. E. Lawrences typische Gipfel.

[1]) Es bleibt demgemäß ein Gebot der Stunde, alle erschlichenen Progressions-Analoga (vor allen den Biographismus) zu neutralisieren, das heißt aus erstarrter Form in zeugende Substanz

von der politischen und Allerwelts-Historie in weitem Maß unterschieden, und in demselben Maß den Welt-Wissenschaften, den Menschen- und den Seelen-Wissenschaften zugeschworen. Nach solcher Trennung freilich muß, im nun entwölkten Horizont, von Neuem die Wechselbeziehung der beiden Reiche gesucht und gefördert werden! Bereits der Aspekt des Organischen birgt ja ein Werden; so weit auch Literarhistorie als Kunstwissenschaft von aller Progressions-Historie abrückt, so tief bleibt Literarhistorie als Lebenswissenschaft der organisch-historischen, bio-historischen Sphäre verhaftet; und alle geistesgeschichtliche Literaturwissenschaft paart Schöpfer und Schöpfungen nicht nur zu Gliedern eines Leibs, sondern auch zu Aktoren eines Dramas. Doch nicht, daß jetzt die Dichtungs- und Seelengeschichte (vorwiegend ein Ineinander von Ausdrucks-Handlungen) die Sach- oder Tatengeschichte (zu großem Teil ein Nacheinander von Zweck-Handlungen) bevormunden dürfte! Wir wollen keineswegs eine runde Ästhetisierung und restlose Vitalisierung der Forschung der Wirtschaft der Sittlichkeit (dies höchstens als Anfang nicht Ende); wir hüten uns, dem Spezialismus den Dilettantismus entgegenzustellen; und so gewiß jegliche Wirklichkeit als die Fleischwerdung menschlicher Strebungen ausgelegt werden kann — wir lassen den Begriff des Lebens nur so weit herrschen, als er menschliche Wirklichkeit mehrt und veredelt, will sagen verwesentlicht und gestaltet (wir halten füglich einen Adam Müller durchaus nicht für einen koryphaios, und voll Skepsis begleiten wir etwa die Ausbreitung Stefan Georgescher Sichten, die so Außerordentliches an

---

zurückzuverwandeln. Das kalendarische System soll damit nicht ausgerottet, vielmehr dem morphologisch-organischen einverleibt werden: es soll Plasma stapeln, nicht Dogma lehren. Im Übrigen aber ist noch der anachronistische Gesichtswinkel der Gegenwarts-Befangenheit eine geringere Fehlerquelle der wirklichen Literaturgeschichte als die einsinnig-chronologische Antezedentien- und Subsequentien-Schablone.

Dichtungs- und Geisteskunde gezeitigt haben, in alle Zonen der pragmatischen Determiniertheit). Denn auch die Optik des Lebens zielt nach universaler Hierarchie, nicht universaler Mixtur der Strukturen und Wissenschaften! . . . Die Frühromantik nun hat jene Hierarchie gesucht und diese Mixtur gefunden — immerhin deckt der faule Misch-Jargon oft eine einheitliche Grundfunktion: eine betrachterische Einform nicht Gleichform auch der Dichtungs- und Bildungs- und Tatengeschichte. Die Spätromantik freilich (bei Friedrich Schlegel wie bei den Görres und Baader) entrückt den universalhistorischen, universaltheoretischen Aspekt aller seelischen Realität und menschlichen Kompetenz — die Grenzen der philosophischen Erörterbarkeit dieses Weltbilds bezeichnet immer noch Hegels System. Die Jungromantik hingegen hat das frühromantische Lebens-, Allebens-Problem mehr gelöscht als gelöst: Im Reich der Arnim und Eichendorff (Brentano und vielfach auch Görres behaupten vermittelnde Stellungen) tritt in beschauliche Spaltung, was in der Frühromantik titanisch (wenn auch nicht kritisch) umschlungen und in der Spätromantik entweder durch sola fides oder durch nihil divinum geeint ist: Geist und Seele, Wissen und Leben, Idee und Wirklichkeit usf. — hier sondert sich die epimetheische Jahrhundert-Perspektive von der prometheischen Linie! Das frühromantische Ringen um die Geist-Seele-Spannung, um den Idealrealismus, um die Strukturen-Synthese aber brandet zunächst im jungen Deutschland fort, das unter neuem Himmel alle Kräfte an die Vermählung von Monumentalwerten und psychologisch-soziologischen Gewalten setzt. Die jungromantische Tranquillität hingegen fließt in den poetischen Realismus hinüber: Diese Entfaltung begibt sich bald in die Idylle, in die Provinz, in die Resignation; sie läßt die Ringe, die die Frühromantik und deren Nachfahren trutzig zusammenschmieden, gemach auseinanderfallen und verpflanzt eine Art Ressort-Philisterium noch dahin, wo die einzige Möglichkeit und die unabdingliche Pflicht

liegt, der notwendig arbeitsteiligen Zeit ihre Einheit zu suchen.

Indessen nie hat deutscher Geist Fachfüchse und Zunftschulzen lang als Meister geduldet. Wo Einklang nicht ist, da hört er nicht auf nach Einklang zu rufen. Und solcher Ruf zieht aus der Frühromantik durch das XIX. Jahrhundert, zunächst im jungen Deutschland widerhallend, dann weitergetragen von Hebbelschem Pantragismus und Wagnerscher Modernität, bis in Nietzsches heiliges Hochgebirg. So weilt auch unsere Liebe und Treue nicht bei den wohlhäbigen Schrebergärtnern der Heyse- und Storm-Zeit, sondern sie schweift zurück zu den kühnen Entdeckungsfahrern, auch zu den scheiternden Entdeckungsfahrern der Identitäts-Poesie.

I. Teil.

2. Kapitel:

Faust und Wuz (Die Jungromantik).

Zwischen dem Gipfelzug der Frühromantik, in dessen Gespält und Geklüft sich die idealistischen Muttergesteine des XVIII. und die realistisch-psychologistisch-individualistischen Stoffe des XIX. Jahrhunderts tief durchdringen, und dem Schlachtfeld Heinrich von Kleists, wo Geist-Phalanx und Nerven-Phalanx zu furioser Gigantomachie zusammenstoßen (sie vereinen sich später bei Grillparzer zu reibungs- und gärungsreichem Zusammenspiel), zwischen diesen heroischen Landschaften lächelt das Tal der Jungromantik: Kein problematisches Ineinander und prometheisches Gegeneinander, vielmehr teils idyllisches Durcheinander teils epimetheisches Nebeneinander der großen und kleinen Dinge, der letzten Werte und der nächsten Reize. Die Jungromantik ist ein Wellental: alle über sich selbst hinaus gierende Spannung der Frühromantik (Monumentales und Konkretestes in einem Atem) sinkt ins Irrationale ins Provinziale ins Naiv-Vegetative und -Kollektive zurück[1]), der Lebensbegriff schließt den ihm

[1]) Die angeblich mythologisch-naturphilosophischen Nova der Görres und Creuzer, Arndt und Gebrüder Grimm, wie sie zum Beispiel Alfred Bäumler (in der Einleitung zu Manfred Schroeters Bachofen-Auswahl: ‚Der Mythus von Orient und Okzident') unter gröbster Verkennung der Frühromantik als die romantische Jahrhundert-Leistung ausruft, sind in weitestem Maß schon Entdeckungen Hamanns und Herders und Mösers — insonderheit Bäumlers Unkenntnis Hamanns verursacht Fehlurteile und Fehlblicke.

einverleibten Geist wieder aus, ein heiteres Betrachten (weltenweit davon entfernt, nach der Wage des Richters oder dem Stab des Lenkers zu greifen) hält sich bescheiden und beschaulich abseits jäher Entscheidung. Die Jungromantik ist Diastole im Herzschlag eines willensharten Geisteslebens: das von frühromantischen Armen Zusammengepreßte, -getürmte, -gewölbte strömt auseinander, Gefühlsseen spülen über ästhetische und theologische Gerüste, mehr mischend und verwirrend als brandend und verwüstend, immerhin alles kontrapunktisch Geschlichtete und Gefügte in breiteste Fläche umherstreuend. Die Jungromantik ist also nicht radikal noch revolutionär: bald konservativ Vergangenem zugekehrt, bald unbefangen-beginnlich ihr Neuland pflügend. Züge des Sturms und Drangs, und überhaupt des vor-romantischen Naturalismus, werden wieder lebendig. Und es sind die treuesten Glieder dieser Familie, die neben dem Romantisch-Musikalischen, Vagantischen und Atmosphärischen der neuen Poesie Male des XVIII. Jahrhunderts wahren: wie der helläugige Wünschelrutengänger Arnim, bald grüner Wanderbursch liebe- und weinseligen Überschwangs, bald nervenlos-korrekter Gentleman; oder wie Eichendorff, teils Wald- und Wunderhornist und Sonntagskind ohne Falte, teils gravitätisch-schrullig und -schnörkelig unter dem Biedermeier à la Schwind und Waldmüller; oder wie Wilhelm Müller, hier voll Säuglingslust Licht Liebe Leben schlürfend, dort die Patina des Rokoko ansetzend. Insonderheit hat die Jungromantik, und an diesem Punkt rückt sie dem klassischen Zeitalter näher als alle frühromantischen Synthesen, die sittlichen Satzungen in weitem Maß unzersetzt und unzergrübelt gehegt (auch Jean Paul bleibt in sittlichen Dingen ein schlichter Dogmatiker) . . . In all dem aber ist Vorklang und Wegbereitung des poetischen Realismus: Auch die Keller- und Freytag-Zeit vermählt ja der Reizsamkeit der polytechnisch-polyhistorischen Epoche einen gewissen Goethe-Begriff des Menschheitlichen und Menschlichen, und zudem eine Art gestrenger Bürger-

tugend, die mehr XVIII. Jahrhundert ähnelt als der Früh- und Spätromantik (sie entspricht in vieler Hinsicht einem pädagogisierten, oft rhetorisierten, Schiller-Bild). Solche Paarung nun übt schon die Jungromantik, lasser und langsamer Übergang aus der Schroffenwelt um 1800 ins Tafelland um 1850. Die Frühromantik reißt zusammen und schaltet um, die Jungromantik saugt an und zerstäubt überallhin. Es gilt indes vorerst auch hier, nach den Verwachsungen, in diesem Fall Verwachsungen nicht Brücken, zwischen XVIII. und XIX. Jahrhundert auszuschauen! Von der stärksten Klammer war schon die Rede: Goethe, die Fleisch gewordene Fülle der Nation, gattet in seiner Harfe seraphische und dämonische Laute, großen Stil und fast „petites perceptions", Sprache deutschen Traums und Sprache deutscher Arbeit. Der eifrigste Mittler im Kreis der Romantik daneben ist Tieck: Tieck, der die Novalissche Ehe von Kult des Einzelnen und Kult des Alls durch eine zweizüngige Erlebens- und Ausdrucks-Haltung verdrängt — erst Okkultismus neben Realismus, dann barocke Arabesken neben blauem Märchenzauber, am Ende Wirklichkeitstreue neben geheimem Sinnen in das Dunkelste und Fernste (gerade in Tiecks Früh- und Spätzeit treten Aufklärung und Romantik in Nachbarschaft). Die außerhalb der Frühromantik aber umfassendste innigste leibhafteste Berührung der beiden Jahrhunderte spricht aus dem Werk Jean Pauls (das freilich, halb Goethisches Universum halb Kleistischer Irrblock, ebenso eine Enzyklopädie aller zeitgenössischen Güter wie die vollkommene Verneinung aller Gattungs- und Gemeinschaftsformen birgt) — es sei darum an seinen beiden Hauptfronten einläßlicher gemustert!

Jean Paul, der meistgelesene und meistgeliebte deutsche Schriftsteller um 1800, ist in diesem Zeitalter der kollektivste Deutsche neben Schiller und der kollektivste Dichter neben Goethe; der nationalste Jünger der Humanität und der ethischeste Genoß der Romantik; ein Rest von Urwald und eine Werkstatt von Biedermeier-Tapeten; und überall

am tiefsten darin und am höchsten darüber. Sein Geist ist zweier Zeiten Markt- nicht Schlacht-Gebiet: Er hat die rauheste Schulbank der Aufklärung gedrückt, alle Herzenswirren und Torheiten der Empfindsamkeit durchgekostet, an die Topik und Ornamentik des Rokoko Liebe und Fleiß gewandt — nur schrittweis wird er zur Romantik flügge. Romantisch (im weiteren, nicht bloß im frühromantischen Sinn) ist seine Poesie des ewigen Wallens und Werdens, seine Magie der Umwandlung von ursprünglichem Leben in Fleisch der Dichtung, sein psychologischer Spürsinn und die epigrammatische Sprungkraft und Sprengkraft. Blühendem XVIII. Jahrhundert gehört seine markige Ethik, rigoristisch inmitten der reizsamsten Zartheit, auch nicht zurückschreckend vor starrem Dualismus von Liebe und Ehe. In reifstes XIX. Jahrhundert aber weist sein realistisches Sehen (auch seine Kunstlehre, das erste wahrhaft induktive Dokument in diesem Reich[1])). Jean Paul hat freilich solche Doppelheit weder auf schroffem Grat gelebt noch mit strenger Wage gewertet, sondern teils in Gefühlsströmen fortgespült, teils als weltkluges Nebeneinander beherrscht — und hierin bleibt er den jungromantischen Bahnen am nächsten (Bahnen noch durch die Jungromantik in den Realismus), ja er schaltet eben diese Bahnen klassischen und vorklassischen Überlieferungen an. So wird seine Dichtung zur halb rokokohaft-sentimentalen, halb klassisch-romantischen Walpurgisnacht (in der auch die Harpyien und Phorkyaden nicht fehlen), zum Hexensabbat aller Muskeln des XVIII. Jahrhunderts und aller Nerven des XIX., zur Parforcejagd nach allen Bildern der Weltliteratur. Nirgends aber ist manieristischer Totentanz wie im Pantagruelismus Fischarts, überall Frühlingsreigen wie ihn Philipp Otto Runge malt — eine unbeschriebene

[1]) Summarisch: Ältere Forschung (Nerrlich, J. Müller, Czerny, F. J. Schneider u. a.) rückt die vorromantischen, die jüngsten Gesamtsichten Harichs und Alts die romantischen Bezüge in den Vordergrund.

Tafel, auf der alle Mächte der Zeit ihre Handschrift üben, ein Pantheon deutschen Seelentums. Jean Paul ist fast ein Shakespeare der Substanzen und ein Eulenspiegel der Formen, fremd allem Zwist und Zwang, demutvoll allumfassend in brüderlichem Ja und Du, oder wie Friedrich Theodor Vischers ‚Lyrische Gänge' ihn feiern: „Ein Kind, ein Greis, ein Kauz, Hanswurst und Engel, Durchsichtger Seraph, breiter Erdenbengel, Im Himmel Bürger und im Bayerland!" . . . Jean Paul hat die engste Enge, ein poveres Pastorenhaus voll hungriger Geschwister und der kranken Witwe, nicht hinter sich gestoßen wie Schiller, der just der schäbigsten Wirklichkeit seine Erderhabenheit dankt und die Geringachtung des Lebens und den unbeirrbaren Sternenflug; er verklärt die Umwelt auch nicht wie Goethe in ‚Hermann und Dorothea', wo noch der sprödeste Stoff durch die Form „vertilgt" wird. Er hat sich seinem familiären, provinzialen, gefühlswarmen Winkel[1]) überhaupt nicht entwunden. Er hat ihn geradezu magisch verwandelt! Und hierin ruht seine stärkste Bedeutung für die romantische Lebenslehre: Dieses dichterische Verwandeln bleibt in der Gegenständlichkeit des reinen Erlebens — Leben und Dichtung durchdringen sich nicht vermöge klassischer Metamorphose, vielmehr kraft romantischer Identität. Jean Paul geht so weit alle Handlung abzudanken (mit Ausnahme der autobiographischen, die eben die letzte und unumgängliche innere Form des seelischen Stroms ist): Schon alle Handlung dünkt ihm unbefugte Knüpfung, die der lauteren Substanz des schlechthin Dichterischen Abbruch tue. Selbst die romantische Historie liegt solcher Unmittelbarkeit fern, nicht minder als die Antike. Jean Paul allein unter den Großen der Zeit bleibt dem Stoffkreis der Gegenwart wandellos treu . . . Alles in allem: Der echteste Sproß

---

[1]) Fast animalische Gefühlswärme schlägt aus Jean Paul entgegen — wie vorher nur bei einigen Empfindsamen, so Fritz Jacobi oder Sterne, nachher bei Dickens oder Raabe oder Reuter, vielleicht noch Bogumil Goltz.

und Zeuge einer Epoche, die Gestalten in Klänge auflöst, Körper in Seele, Dasein in Schwingung. Wie Friedrich Schlegel an Stelle der Kunst oft Kunst-Anschauung gibt und Tieck oft nur Atem nicht Leib des Menschen versichtbart, oder Novalis immer auch die Poesie der Poesie vermittelt (das Leben und zugleich den Sinn dieses Lebens), so geht auch bei Jean Paul das Fühlen mit dem Gefühl, das Denken mit dem Gedanken, das Dichten mit dem Gedicht[1]) — nur daß er, anders als jene, viel weniger auf bewußte und ausdrückliche Gestaltung der Einheit und Nämlichkeit dieser zwei Welten bedacht ist. Sein „Empfinden" ist weder so irrational wie bei Lenz oder so sentimental wie bei Lavater noch auch so durchwühlt und durchleuchtet wie bei den Schlegel (die Jean Paul als „poetische Nihilisten" verruft). Sein ist vielmehr ein eigentümlich deutscher Schwebezustand: Jean Paul, in dessen Romanen allzeit der Mensch den nervus rerum bildet (im Gegensatz zu Tieck, bei dem die wenn auch psychologisierte Landschaft vorherrscht, im Gegensatz zu Eichendorff, in dessen novellistischen Histörchen — natürlich den ‚Taugenichts' ausgenommen — der Mensch oft nur den Hebel seelenblinder Abenteuer liefert, im Gegensatz auch zu E. Th. A. Hoffmann, der den Menschen immer zu außermenschlichen Kräften in Rapport bringt), Jean Paul zeichnet zumeist sowohl den Menschen als auch die Strahlung dieses Menschen, ja noch sein eigenes Verhältnis zu diesem Menschen. Er paart die experimentelle Exaktheit der rationalistischen Anthropologie (die ebenso der rührigen Erziehlichkeit Hippels und Knigges und selbst Wielands eignet wie dem Huarte-Schüler Lessing[2])) einem in alle Poren sickernden Gefühls-Fluidum (wie es am dichtesten um Claudius und

[1]) Dichter des Sehens, nicht der Gesichte: ein kenntnis- und kunstreich behandeltes Leitmotiv Walter Harichs: ‚Jean Paul', Leipzig 1925.

[2]) Natürlich ist Jean Paul auch den englischen Charakterologen verpflichtet, von Locke bis zu Smollett und Fielding.

besonders K. Ph. Moritz wogt), und solche Mischung bettet er in oft romantische Capriccios, die weniger Musik enthalten als Musikalität, zitterndes Plasma voll unendlicher Möglichkeiten. All jene Gegenkräfte aber stehen bei Jean Paul in häufig unvermitteltem Nebeneinander: Rationales und Irrationales, Kontemplation und Pädagogik, Naivität und „Cultismo". Die Spannung — Spannung vorerst von Romantik und Empfindsamkeit in der Lebensform, von Romantik und Rokoko in der Kunstform — wird weder zur Einform gestrafft noch zur Einseitigkeit erschlafft. Schon die Sprache Jean Pauls, diese unmittelbarste und manchmal fast einzige Form, fast einzige Materie seiner Dichtung[1]), die tollste und schillerndste Sprache vielleicht seit Fischart, beschreitet (nach einem Wort Nietzsches) sämtliche „Schleichwege zum Chaos". Dem romantischen Drang nach Unendlichem Werdendem Ganzem vermählt sich pedantische Andacht zum Stifterisch-Kleinen, zum Arnimisch-Zarten, zum C. F. Meyerisch-Besonderen. Vieles vor allem bindet Jean Paul an das Rokoko, die Porzellan-Epoche, diesen ersten tastenden Durchstoß höfischer Formkultur durch die amusische Kruste des Puritanismus und Rationalismus (der sich demgemäß eben so abseitig und spielerisch gehaben muß[2])): Rokoko sind Jean Pauls Ziergärten und Spiegelhöhlen und Wasserkünste, seine Käuze und Originale, seine Quisquilien und Kataloge und Exzerpt-

[1]) Dies hat mit hellstem Blick Johannes Alt gewürdigt (‚Jean Paul', München 1925): Jean Paul stürzt sich mit seiner Sprache in die verwegensten Abenteuer, er steigt in all ihre Schächte und pocht alle Wände ab, er läßt sich durch die Sprachform selbst zu immer neuer Sprachform locken, er zapft jeder Beziehung und jedem Nebensinn sein besonderes Gleichnis ab.

[2]) Weshalb diese Zeit auch das Orientalische liebt (noch Goethe übrigens, in den Glossen seines west-östlichen Divans — Jub.-Ausg. Cotta V, 219 ff. — wird durch Jean Paul an östliche Dichtung gemahnt): teils die Amadis-Luft der süßesten Träume und buntesten Märchen der Menschheit, teils die Wiege von Fabel- und Spruchweisheit für alle Lebenslagen.

Mosaiken (nach Heine „ganze Geisteswälder als Gemüse"), Rokoko der motivische Hauptbestand namentlich seiner Jugenddichtung[1]), Rokoko die Rosetten und Knospen deren keine die nächste kennt[2]), Rokoko auch ein Teil seiner Gleichnisse[3]). Im Übrigen hat auch Jean Paul die schneidendsten Aufklärungs-Fesseln geschleppt: Von seinem Vater Pastor wird er früh mit Buchstaben-Fetischismus geimpft, mit jener Gottes-Rabulistik vergiftet, die ihn zeitlebens zum Theologen-Verächter macht[4]); auch er beginnt mit breitschwätzig-breitschmunzelnder Allerweltsbelehrung, freilich sehr bald mit Ansätzen zu jenem deutschen und deutschesten Dionysiertum der Satire, wie es bereits unter den dackelzähen Unterweisungen des Luther-Jahrhunderts gärt, voll fast Brueghelischer Bewegtheit über dem Grund Hans Sachsischer Vierschrötigkeit; erst seit der Mitte der 90er Jahre beginnt er diese spröden Schalen abzustreifen. Die

---

[1]) Vorzüglich der ‚Grönländischen Prozesse' (Satire als Rechtsmittel) und der ‚Unsichtbaren Loge' (die Schachpartie als Ehestifterin, die groteske Freiung, das Kaspar Hauser-Los des Helden Gustav).

[2]) Auf diese zielt Goethes Gedicht vom „Chinesen in Rom" (I, 253).

[3]) Jean Paul gesellt den klassischen Metaphern (wo Leibliches und Geistiges ein unteilbares Ganzes bilden, wie Menschheit und Baum bei Homer oder Sonne und Jüngling bei Hölderlin) und den romantischen Allegorien (wo Form und Bedeutung wie Spiegel und Spiegelbild sich gegenüberstehen: wie Liebe und Oxydationsprozeß in der Naturphilosophie) das — im Höchstfall an Wortspiele Shakespeares streifende — Rätsel barocken Ursprungs, wo Zeichen und Bezeichnetes nur einen einzigen Punkt gemein haben: „Die Aufziehbrücke der Gesichter, worauf sonst beide Seelen zusammenkamen, stand hoch auseinandergerissen in die Luft . . ." — dieser Jean Paulsche Satz könnte von Lohenstein stammen; „Der Morgenverschub findet die Gelegenheit, die heute zöpficht sich anbietet, mit einer Glatze" — diesen Satz Philipp von Zesens könnte Jean Paul geschrieben haben. Auch die expressionistischen Analogien Jean Pauls gehören diesem Bereich an („Ein rascher Schmerz zertrat seine Augen, daß Tränen daraus spritzten und Funken").

[4]) Bilder des kindlichen Lexikon-Studiums bei Friedrich Burschell: ‚Jean Paul', Stuttgart 1926.

Aufklärung verblaßt (wie bei Tieck), das Wertherische schließt eine glückliche Ehe mit klassischem Ethos (wie vorher nur etwa in Göckingks ‚Liedern zweier Liebenden'), die Rokoko-Variationen werden Glieder unendlicher Melodien: Durch tausendfältig flimmernde Guirlanden zieht ein ungeheueres Legato; unermeßliches Reiz- und Witz-Gesprüh reflektiert einen einzigen Strahl; ein Geist und Sinn offenbart sich in heterogensten Formen, in Wahrheit eben dadurch alle Form verneinend; Schönheit und Größe wird zur Sache des geläuterten (nicht sturm- und dranghaft naiven[1]), sondern romantisch-dualistischen) Empfindens: Empfindung ist der Weg zum Ding an sich, Empfindung ist der eigentliche character indelebilis, Empfindung ist die Bürgschaft der Unsterblichkeit (‚Selina oder über die Unsterblichkeit der Seele'). Aus solchem Stoff sind die mittaglichen Gebilde Jean Pauls: des Landschafters, des Humoristen, des Psychologen — ein hundertarmiger Kreuzweg an der Scheide zweier Jahrhunderte!

Jean Paul, ein Meister der deutschen nicht klassischen Landschaft (der nördlichen und realistischen Gegenwarts-Landschaft), ist außer Stifter wohl unser Einziger, den man im Angesicht Knut Hamsuns und dessen Wort gewordener Urwälder überhaupt nennen darf — man vergleiche ihn etwa mit Bonsels (dem freilich in der Literarhistorie ebenso sträflich unterschätzten wie in der Öffentlichkeit aller lesenden Länder gefeierten), der vornehmlich in den ‚Notizen eines Vagabunden' ebenso Jean Paulische wie Hamsunische Spuren tritt. Auch in der neueren Franzosen-Dichtung lebt kaum ein Nebenbuhler — es wäre denn, daß einer so viel von germanischer Landschaft gelernt hat wie der Jacobsen-Jünger (und Bernardin de Saint-Pierre-Enkel) Pierre Loti, oder wie Maurice Barrès (dessen Lago maggiore-Bilder, in ‚Du sang, de la volupté et de

---

[1]) Noch weniger ist an die Richardson und Goldsmith und Young zu denken!

la mort', in Manchem der Phantasie-Impression[1]) von Isola bella im ,Titan' und Ähnlichem wahlverwandt bleiben). Die ragendsten Russen wieder verkümmern die Landschaft durch Psychologie, die Keime eines bodenwüchsig-russischen Landschafts-Stils vorab bei Gogol und Turgenjeff scheinen erst in allerletzter Zeit ihr breiteres Gefolg zu finden (Wsewolod Iwanow[2])), unter dem Druck des Kommunismus ... Auch die Landschaft Jean Pauls freilich ist nicht monumental wie die Landschaft Hamsuns; sie ist weder klassisch-mythisch wie Hölderlins Landschaft noch christlich-mythisch wie Stifters Landschaft; dennoch bleibt sie die einheitlichste Landschaft neben Goethe: naiv nicht sentimentalisch. Schon seit der jüngeren Romantik durchfurcht das Jahrhundert der Riß zwischen Stadt und Land, gegebener und ersehnter Umwelt, objektivem Gegenstand und subjektivem Zustand; die Bestfälle sind vorerst jene, wo der Poet zugleich Städter und Ländler ist, wie Eichendorff oder die Droste-Hülshoff; im Übrigen aber ringen zwei gegensätzliche Einstellungen: Landschaft als Lenauischer Seelen-Zustand („état d'âme", nach dem Ausdruck Amiels) und Landschaft als Platenischer Skulptur-Komplex (dies der unpersönliche Gegenpol) bis in Meyers und Nietzsches Tage vergebens nach Einklang und Einform. Jean Paul indes ist der letzte, der diese zwei Hemisphären noch ungeteilt vereint; seine Landschaft ist runder Besitz wie die Natur Rousseaus, und zugleich wissender Besitz wie die Natur des Novalis; der große Pan, ein christlicher Pan, streift heiter durch Wälder und Auen.

Von nicht geringerem Wuchs ist auch der Humorist Jean Paul: Kein engbrüstiger Schwärmer, sondern ein Statt-

---

[1]) Jean Paul schöpft hier wie anderswo aus Schilderungen der Herzogin Anna Amalia.

[2]) Der Gipfel des Wenigen, das ich aus erster Hand kenne. In Trotzkis bekanntestem Führer (,Literatur und Revolution', Wien 1924) sind diese Gestalten natürlich zugunsten der strikten Tendenzbolde zurückgeschoben.

halter Cervantes'; nicht bloß ein Bruder Spitzwegs, sondern auch Honoré Daumiers (kantig und knorrig, unbestechlich und aufrührerisch, kultur-kritisch und -kämpferisch, aus gutem Grund der Abgott Börnes); nicht schwarzgallig-zynisch wie Swift oder kalt-bissig wie Lichtenberg oder insgeheim nihilistisch wie Wilhelm Busch — vielmehr ein Ahn des engeren und spröderen, musikfremderen Gottfried Keller, ein Vetter Claude Tilliers und seines ‚Oncle Benjamin' (des größten Humoristen-Werks französischer Zunge zwischen Balzacs ‚Contes drôlatiques' und den Tartarinaden Daudets[1]), ein Vorfahr ebenso der Thackerayschen „Snobs" wie der „remarkable"[2]) characters Dickens'; und überdies auch der kanonische Theoretiker romantischen Humors.

Jean Paul ist endlich noch ein tieferer Psycholog der Jugend als sämtliche Stürmer und Dränger und der tiefste Frauen-Psycholog neben Goethe. Vorzüglich in Jean Pauls Gestalten haben die Frauen der Zeit sich selbst wiedergefunden, wie in Geschöpfen Schillers überwiegend wohl die Männer ihre Frauen erkennen wollten. Jean Paul, in Jena und Weimar und insbesondere Berlin (wo Schleiermacher seine Saat bestellt hat) von Huldigungen umtost, versieht geradezu das Amt des Seelentrösters der Epoche (wie dies vorher, im XVIII. Jahrhundert, Beruf des Abbés, heute in weitem Kreis Geschäft des Psychoanalytikers geworden ist). Doch auch als Lehrer redet Jean Paul — und dies bestätigt die oben gegebene Deutung — dem sauberen

[1]) In weitem Abstand folgt der Glückswurf Théophile Gautiers: der ‚Capitain Fracasse' — in seinen besten Episoden an Scarrons ‚Roman comique' hinanreichend.

[2]) Auch Dostojewski liebt das sinngetreu entsprechende, meist durch „bemerkenswert" verdeutschte Beiwort: „sveobrazny". Die tieferen Beziehungen zwischen Dickens und Dostojewski, die genauer Erforschung wert wären, würfen manch neues Licht auch auf unseren poetischen Realismus. Eine Amalgamierung von Dostojewskischen mit Jean Paulischen Malen verkörpert etwa der phantastische Roman des Dostojewski-Illustrators Alfred Kubin: ‚Die andere Seite'.

Nebeneinander von überpersönlicher und persönlicher Ordnung das Wort: Aufs Schroffste trennt er den Eros vom Sexus[1]); die Ehe wird lieber bürgerlich-sittlich verflacht als ästhetischem Interesse versklavt; fern bleibt ihm das Tiecksche Schauspielertum, das Friedrich Schlegelsche Ästhetentum, das Novalissche Hierophantentum. So leiten seine beiden Erziehungsromane, unsere weitaus größten Gegenbilder zur ‚Education sentimentale' Flauberts, aus hellstem XVIII. Jahrhundert, durch manchen romantischen Schwaden, tief in die jüngere Epoche[2]).

In Jean Paul ist das (grob gesagt) Idealistische und Realistische zwar nur als Nebeneinander, doch immerhin als unverkümmertes Nebeneinander gegenwärtig. Jean Paul ist unser letzter noch welthafter und weltgeschichtlicher Publikums-Dichter — schon 50 Jahre später heißen die Fürsten des deutschen Parnasses Paul Heyse, Berthold Auerbach, Viktor Scheffel. Jean Paul aber bleibt nicht nur Dichter einer Zeit, sondern auch Dichter eines Raums: ein ewiger Deutscher in einem Sinn, in dem Deutschheit Aufgabe ist. Die klirrendste unserer Grabreden ruft es schon 1825 aus: „Er aber steht geduldig an der Pforte des XX. Jahrhunderts und wartet lächelnd, bis sein schleichend Volk ihm nachkomme". In ihm wie keinem Jüngeren verleibt sich das deutsche Wotans- und Wanderer-Schicksal,

---

[1]) Viel schroffer noch als Novalis und fast ebenso schroff wie L. Klages im ‚Kosmogonischen Eros', München 1922 (der sich, nicht immer mit Recht, zumeist auf Novalis bezieht).

[2]) Ebenso wie Flaubert schicken auch ‚Titan' und ‚Flegeljahre' je ein Paar auf den Weg (ein pädagogisches Schema von Wimpheling und Wickram bis zu Spielhagen und Raabe, dem XVIII. Jahrhundert sowohl in der ‚Lovell'- und ‚Donamar'-Sphäre vertraut als auch in der Schicht Christoph Schmids: ‚Der gute Fridolin und der böse Dietrich') . . . Gerichtstag über die Romantik aber (in des Dichters Brust) hält insbesondere der ‚Titan': der Wilhelm Meisterische Albano gesundet an männlicher Tat, der mephistophelische Roquairol endet in theatralischem Harakiri (wie Bierbaums ‚Stilpe').

das seine Fülle so selten Gebild werden läßt; das Schicksal auch unseres XIX. Jahrhunderts, das einerseits Größe ohne Gestalt hat, anderseits Form ohne Tiefe und Schwere; das Schicksal endlich der Romantik und ihrer Erben, die allen Welt- und Lebenssinn allein betrachterisch, nicht auch in denkerischer Schärfe oder formerischer Dichte zu verwirklichen imstand sind. Die Geistigkeit Jean Pauls hat bis in Nietzsches Tage spannend nicht erfüllend fortgezeugt. Es ist nur eine Provinz seines Königreichs, die in der Jungromantik gesegnete Ernte trägt . . . .

Des Frühromantikers Blick schweift allzeit nach beiden Seiten, das rechte Aug leuchtet und lacht und das linke Aug guckt ihm zu; der Spätromantiker übt die Kontrolle nur noch unsteter und schielender, verstohlener und krampfiger; der Jungromantiker hingegen strebt aus solcher Doppelheit nach Einfalt. Neue Rasse dringt ans Licht: in Arnim neue Festigkeit, in Brentano neue Beweglichkeit, in beiden neue Unmittelbarkeit; die weiteren Kreise in Heidelberg Jena Halle Berlin pflegen zum besten Teil ein saftstrotzendes Burschentum und munteres Seifensiedertum — auch diese Sanguiniker bleiben lichte und gute Menschen, teilhaftig alles Märchens und Wunders, sachsinnig aus sittlicher Scheu vor dem So-und-nicht-anders der Dinge, vergangenheitstreu aus umfassender Liebe, und immer auch Hüter des heiligen Feuers der nationalen Tat. Die Hauptwege dieses Geschlechts aber sind drei: der Realismus, der Naturalismus, der Historismus. Die frühromantische Spannung von Metaphysik und Psychologie, Fernsten- und Nächsten-Liebe wird zum Nebeneinander gelöst, unter Gestaltung überwiegend der konkreten Hälfte: der Quell des Realismus und seiner Nebenströme; die frühromantische Identität von Geist und Leben wird nach dem Irrationalen dem Instinktiven dem Vegetativen hin abgetragen: der Einzug des Naturalismus (will sagen einer Natürlichkeitsdichtung, nicht etwa Naturnachahmung); die frühromantische Durchdringung aber der denkerischen und der formerischen Struktur in einer

dritten, der betrachterischen Ebene wird nunmehr zu herzlicher Einfühlung abgeklärt, einer mehr reproduktiven als produktiven Einstellung, im Übrigen mehr unbefangener Gewißheit einer Harmonie als trutziger Begierde nach Gleichgewicht stärkster Extreme: die Wandlung des Historismus. Der Naturalismus, dessen leuchtendstes Mal das ‚Wunderhorn' bildet, knüpft die Jungromantik an Goethe; der Realismus, dessen erster Apostel in Arnim und erster Märtyrer in Kleist ersteht, entwächst durchaus der Krume schon des XIX. Jahrhunderts; der Historismus aber wahrt am meisten von den frühromantischen Eroberungen und Entdeckungen . . . .

Der erste Protagonist ist Achim von Arnim: ein Pfeil, aus der romantischen Jahrhundertwende in den Realismus abgeschnellt — wie Brentano ein Kreis ist, der aus Dämonik durch Simplizität nach dem Ursprung zurückkehrt. Arnims Profil ist vorerst universaler Dilettantismus: Substanzästhetiker von mehr assoziativer als kombinatorischer Phantasie, ein Sklave der Inspiration und ein Todfeind der Transpiration, nach Goethes Gleichnis ein Faß ohne Reifen, kreuz und quer alles Dichterische an sich ziehend wie ein Staubsauger, halb Reminiszenzen- halb Utopien-Jäger; in Vielem wie eine Legierung von Kleistschen und Unruhschen Kräften (zweier Wesenheiten sehr ähnlichen Schlags, wenn auch sehr verschiedenen Rangs) — auch Arnim verkörpert poetischen Durchbruch durch allersprödeste Krusten, ein Teil jener schwierigsten Ehe von hartem Preußentum und heißem Dichtertum. Die nördliche, die Lutherische, die junkerliche Seele, die unter romanischer Optik zunächst amusisch erscheint, gibt emotionaler Bewegung und imaginativer Gärung Raum — freilich nicht voll naiver Lust an Spiel und Form wie italienische Intermezzi oder wie Wiener Spektakel, sondern mehr träumerisch als tänzerisch, mehr betrachterisch als gestalterisch, entweder schüchtern oder umgekehrt gewalttätig zähesten Stoff umklammernd. Deutsches Verhängnis, Schicksal schon des XVI. Jahr-

hunderts wird hier sichtbar: Wildeste Leidenschaft wütet in starrstem Gehäus; Wahrheits- und Wirklichkeitssinn verschmäht allen schönen Schein; die eine gott- und geisterfüllte Wirklichkeit soll ausgelegt und ausgeschöpft werden, keine willkürliche Fabelwelt erfunden und ertäuscht. So hat bereits Hans Sachs seine fast religiöse Ehrfurcht vor der Kunst in bienenemsig-treuer Nachformung, Beseelung und Vergegenständlichung vorhandener Berichte und Begebenheiten ausgelebt; so wird auch Ulrich von Huttens furor teutonicus nicht zur Flucht aus der Wirklichkeit oder zum Flug über die Wirklichkeit betört, vielmehr zur Wirklichkeits-Aufwühlung, Wirklichkeits-Aufwölbung gespornt; so gießt noch Fischart den gargantuesken Enthusiasmus in die wüste Grube eines Schimpfereien- und Schweinereien-Kompendiums; so bebt selbst Albrecht Dürers Griffel von der Spannung zwischen hehrem Schwung und hartem Strich, sublimster Sicht und intimster Linie, wie Stefan Lochners ‚Madonna im Rosenhag' oder die ebenso schwärmerisch-inbrünstige wie heiter-herzliche Art Jan van Eycks. Alle neuere deutsche Kunst ist eben Arbeit an rauhestem Material — wo im Süden gleichsam Wachs und Lehm geknetet wird, werden hier in Stahl und Granit alle Zähne und Zacken herausgetrieben; sprödestem Sachensinn und umfassendstem Umblick entspricht sowohl äußerste Wirklichkeitsnähe wie geringste Bewegungsfreiheit; unbezwingliche Wahrhaftigkeit verschmäht alle freie Fiktion als Mangel an Lebenstiefe und sittlichem Halt. Und dies ist Tugend und Not auch des jungromantischen Realismus: Der Realismus hat die Menschen gründlicher und redlicher gemacht, wenn auch kleinlicher schwungärmer temperamentloser. Er hält das Leben an zu kurzer Strippe — es kann keine Sprünge machen, seine Bewegungen werden immer gleichförmiger, im selben Maß wie die Bereitschaft zum Unglück erschlafft die Fähigkeit zum Glück. Heldischen Kampf entfacht er nur bei Kleist. Arnim hingegen zieht sich aus trutzigem Dennoch in fröhlichen Sang und gedämpftes Be-

trachten zurück. Indes die Spannung zwischen Preußentum und Dichtertum webt auch in ihm: Ein Sprößling rauhbeiniger Lanzknechte und Landwirte empfängt Besuch der Musen; wer in märkischem Sand Kartoffeln und Roggen baut, muß von anderem Schrot sein als der, dem in Sorrent Orangen und Oliven in den Schlund wachsen; zehn Hufen Sands und ein Berberitzenstrauch: das ist deine Welt, das heißt eine Welt. Kleist knirscht voll Mammutwucht wider solchen Boden, wo er am trockensten ist. Arnim hingegen tastet und gräbt sich zunächst nur behutsam vor (Manches in seinen Spät-Novellen freilich ist Saat schon auf dem Acker, den Kleist eben urbar gemacht hat). Zu Anfang streift er oft noch, fast Jean Paulisch, an Empfindsamkeit des XVIII. Jahrhunderts, die ja gleichfalls die Frucht ästhetischer Invasion in widerstrebendsten Stoff ist, Gefühlserweckung in einem steifen und besonnenen, Gesetz und Ordnung liebenden, aufrichtigen und tüchtigen Geschlecht. Zugleich aber flößt er dem frühromantischen Weltbild Verstraffung Verwüchsigung Verwahrhaftigung ein. In diesem Zeichen steht bereits sein Erstling ‚Hollins Liebeleben': ein Briefroman, der Wertherisch-Ossianisch-Asraischen Schmelz durch Heinsischen Libertinismus bricht, burschenhaft-keck wie Paul Fleming und Kaspar Stieler (noch in den Mondschein-Bädern und den Mittelalter-Träumen), über das Süße und das Schwüle (dem die spätromantischen Lohenstein- und Silesius-Motive immer wieder verfallen) gelassenen Reiterherzens hinwegtrabend, alles Groblüsterne verdampfend in Eichendorffische Wolken der Ferne und des Geheimnisses. Arnim ist der romantische Aktivist (zum Wenigsten die weiteste Annäherung an diese contradictio in adiecto), ein verjüngter Soldaten- und Ordensmanns-Typ, ohne das tiefe Weltleid und die helle Weltschau des Novalis, ein Hasser aller Rezensierbuden und alles Literatentums, ehrfürchtig vor der nackten Wirklichkeit, achtlos vor der Form, in lockerer Eindrucks- und Stegreif-Manier alle Künste und Gattungen brandschatzend, unter

dem Wahlspruch: „Der denkende Künstler ist ein Narr“. Der jungromantische Naturalismus tritt hier in schroffsten Widerspruch zum rational-irrationalen Identitätsprinzip der Frühromantik: Ein Friedrich Schlegel schätzt den großen Künstler auch als großen Kunstrichter, jedes hohe Leben zugleich als Weisheit und jedes tiefe Denken zugleich als Wirkung; dem Jungromantiker aber, der diese Ehen scheidet, bleibt der Dichter blind wie Homer und taub wie die Diana von Ephesos, heißes Leben die Abwesenheit aller geistigen Strebung, vollends Kritik wenig mehr als ein Knochen für die Schakale. Eine frühromantische Losung hatte, bündigst gesprochen, gelautet: Du sollst so stark wie möglich fühlen, doch du sollst nicht bloß fühlen — du sollst das Dumpfeste zum Hellsten machen (es ist ein Lebens-Überschuß, der alle frühromantische Lebensphilosophie, auch alle frühromantische Historie speist); die Jungromantik aber, alle Energie in den Primäraffekt ergießend, huldigt viel eifriger und unbefangener dem Unbewußten Namenlosen Triebhaften, sie sieht im Denken manchmal fast die Dekadenz des Animalischen, sie baut den Einklang von Natur und Geist (Instinkt und Absicht) nach dem Sinnlichen und Einfältigen ab. Und wie die Frühromantik verzerrender Weise sogar an Shakespeare die Nämlichkeit von Bilden und Wissen preist, ebenso unrechtmäßig rühmt die Jungromantik sogar ihren Meister Goethe als Urbild der Schlichtheit und Dichter der Scholle ... Auch das ‚Wunderhorn‘ ist nicht Dichtung als Gruß an die Sterne, sondern Dichtung als irdisches Kind unter irdischen Kindern, einfachste Sprache einfachster Menschen, nächste Gewißheit nicht fernste Möglichkeit, Zeugnis der „hohen Würde des Gemeinsamen, Volksmäßigen“; ein Regen von Liederblüten und Liedersamen, gesogen voll aller Düfte der deutschen Erde und Säfte des deutschen Menschen, oft fast verdunstend zu romantischer Atmosphäre, die gleichsam durch alle Türen und Fugen dringt; ein Stück nationaler Geste und seelischer Rasse, zudem die erste Einverleibung Goethes

in das deutsche Versgefühl, edelstes Form-Vermächtnis der Romantik (die nur in der Lyrik dauernde Eigenform zeugt) an die Folgezeit, ein Quickborn der Schwaben (noch Mörikes), die Wiege Eichendorffs und Wilhelm Müllers, und insgemein das dichterische Arsenal des poetischen Realismus (wie dann Jungdeutschland den literarischen Speicher aller undichterischen Güter des Jahrhunderts baut).

Der jungromantische Realismus nun zeitigt die lautersten Früchte in Arnims Novellen und in Brentanos Märchen! Bereits die alten Kamellen in Arnims ‚Wintergarten', von Niklas von Wyl (will sagen: Enea Silvio) bis Moscherosch und Grimmelshausen, Reuter und Weise zusammengeprachert, sind ebenso bar aller Komposition und Konzentration wie voll holländischen Detailsinns, voll reichsten Wissens und regsten Gewissens, voll Lutherisch-Goethischer Sachlichkeit Wahrhaftigkeit Weltoffenheit. Die erste Frucht seiner epischen Mannbarkeit, die ‚Isabella von Ägypten', bändigt dann alle romantisch-phantastische Willkür zusehends Schritt für Schritt in realistischen Kontur, unter den ebenso spornenden wie warnenden Auspizien Kleists. Die hier gewonnene Ebene bestellen die folgenden teils anekdotischen (der ‚Tolle Invalide . .' zum Beispiel), teils Zustands- und Milieu-Novellen (‚Raphael und seine Nachbarinnen' das Paradestück). Die Quintessenz aber der Arnimschen Realistik und Koloristik birgt das ‚Kronenwächter'-Fragment: den Kernstoff des jungromantischen Herzens- nicht Hirn-Realismus, einer mehr ethischen als artistischen Wirklichkeits-Liebe und -Treue, Fleisch vom Fleisch Wackenroders und Glaube von des Novalis Glauben, zuweilen erste Funken vom großen Feuer Leibls, fast einen Rembrandt-Strahl. Ein Haupt-Abschnitt jener Jahrhundert-Erziehung, die mit Jean Paul so königlich beginnt und im poetischen Realismus so bürgerlich endet!

Als Stil ist allerdings auch dieser Realismus keineswegs so einschichtig wie Arnims physiokratische Programme wähnen machen! Shakespearisch ist er so wenig wie Otto

Ludwigs nicht naiver sondern sentimentalischer Realismus; wo Kleist den Kampf ausficht, sucht Arnim den Ausgleich; in seiner Wirklichkeitszeichnung verschwimmt noch ungenaue Rezeptivität mit unentschlossener Produktivität; und allzu häufig unterliegt er jenem Doppelschein von tollstem Spuk und prallstem Licht, wie er die ganze Übergangs-Etappe von Jean Paul bis Immermann beherrscht und wie ihn am überlegensten E. Th. A. Hoffmann gestaltet. Wie Friedrich Schlegels katholischer Positivismus gelassen aufdröselt was seine Frühromantik zum Knoten verschlungen hatte, wie Jean Paul alle sittliche Güte und Wärme durch scharfen Trennungsstrich gegen Ästhetik und Ästhetizismus rettet, wie Hoffmann nur dadurch der Selbstzerstörung entflieht daß er Dämonismus und Realismus in wohlabgegrenzte Ressorts bannt, so gründet nun auch der vollendete Arnim — statt alles zu poetisieren, in Halb-Poesie zu verwandeln — ein sauberes Nebeneinander von Vollpoesie und Nichtpoesie: Er haust auf Wiepersdorf wie ein Pair und überläßt der Muse nur ein abgemessenes Terrain. Ein jungromantischer Zug, auch ein englischer Zug[1])! Eine der Wurzeln der jungromantischen Anglomanie[2])! Und ein Akt im Begräbnis der Frühromantik! Die Frühromantik möchte die Welt noch von einem Punkt aus den Angeln heben, vermöge der ästhetischen Universal-Funktion; die Jungromantik trägt solchen Babelturm ab, sie parzelliert das unendliche Feld von Schlegels Geisteswissenschaft und Novalis' Naturwissenschaft; sie siedelt die Werkleute gleichsam nebeneinander. Innerhalb der vier Zäune rühren sich

---

[1]) Arnim ist übrigens bereits durch seinen großen Tour, 1801—03, mit Land und Leuten Britanniens vertraut.

[2]) England als Widerpart der französischen Revolution bleibt ein Hort der Konservativen: man höre nur den Widerhall Edmund Burkes; England als Vorbild des organischen Gemeinschaftswesens wird von den Adam Müller und Gentz und K. F. Eichhorn und anderen verklärt; und England als Herd eines pragmatistischen Bildungssystems taucht bereits bei den Möser und Schlözer auf.

tüchtige Hände, was außerhalb vorgeht ist oft so verdächtig wie in einer Erzählung Roseggers jener Fremde, der beim Dorfgottesdienst als der einzige ohne Kropf erscheint. Bereits die breitere Jungromantik hält es, nach den frühromantischen Wagnissen und Enttäuschungen, mit der Moral des Sperlings in der Hand, nicht der Moral des „Und setzet ihr nicht das Leben ein . .". Vorzüglich der gereifte Arnim steht der Frühromantik fern, Junker nicht Bohémien, konservativer Ethiker nicht liberaler Ästhet, Ritter Geradaus nicht Literat in allen Gassen; Clemens Brentano daneben ist der letzte, der sämtliche romantische Bezirke noch einmal umkreist; das dauerndste Band zwischen beiden aber knüpft Bettina . . .

Zunächst tut sich ein wahrer orbis pictus romantischer Krankheiten auf: Bettina ist ein typischer Parasit (freilich mehr ausdruckhaft als zweckhaft, fern dem Vampyrismus der George Sand), schlürfend und schmatzend am reicheren Du ohne Hingabe oder Zurückhaltung, wie Efeu sich emporrankend an allen Schroffen des Unsterblichen, voll „Sinns für alles, nur nicht fürs Mittelmäßige". Natürlich auch Schauspielerin: Sie mimt sich selbst auf immer neue Socken und Sockel, sie sucht einer brennenden Eigenliebe idealische und altruistische Masken, das Nächste wie das Höchste gilt ihr nur als Spiegel ihres Ich, als vergrößernder und verklärender Spiegel, als „Kerbholz ihrer eigenen Seligkeiten". Freilich, Bettina lebt voll Wucht und Zähigkeit ein Teil jener Polarität, die Friedrich Schlegel oder ihr Bruder Clemens gerade in praxi nicht zu ertragen vermögen: Sie schnellt sich in der Tat blitzgleich vom Ich ins All und umgekehrt (wie dies Rezepte des ‚Athenäums' umschreiben), sie verwirklicht jene fanatische Ich-Treue (die ein Schleiermacher doziert), sie bezeigt ebensolche Gier nach allem Aparten und Interessanten wie Schmiegsamkeit und Unterwürfigkeit gegen das Objektive und Monumentale (auch dies ein Stück romantischer Ästhetik), sie strebt ihr Dasein zum Kunstwerk zu schmelzen (zum Universal-Kunstwerk,

das sämtliche Gattungen eint), und sie ist überhaupt von beispielloser Sinnlichkeit des Geists und Geistigkeit der Sinne, das scheinbar so störrische Temperament an straffem Zügel hin und her schaltend zwischen Kitzel und Kühle, mit jeder Faser Kronzeugin der romantischen Psychologisierung und Personalisierung der Welt . . . Das alles freilich ist noch überwiegend frühromantische Energie. Bettinens jungromantischer Nerv liegt eigentlich nur in der Unbefangenheit Behendigkeit Kurzbündigkeit der Sensualität und Sensibilität. Entwicklungsgeschichtlich besehen aber, rücken sie jene Spannungen und Spaltungen in eine eigentümliche Mittler-Stellung zwischen der Frühromantik und dem jungen Deutschland: Bettina, aller Unmittelbarkeit zum Trotz auch ein echter Papiermensch, durch romantische Imperative viel mehr das Leben literarisierend als die Literatur verlebendigend, noch in Ehe und Kindersegen seltsam schicksallos, kommt den jungdeutschen Literatur-Geschöpfen (den französischen Lelien und Corinnen und den deutschen Clementinen und Seraphinen) viel näher als irgend eine ihrer romantischen Schwestern — näher als ihre Schwägerin Sophie Mereau, serene Harmonie von Macht und Milde; oder die auch noch von der Wertherei (einer ‚Allwina' oder ‚Lina von Saalen') umsponnene Günderode; oder als Karoline, der romantische Aspasien-Typ gegen den klassischen Diotimen-Typ (wie keine andere zugleich naiv und interessant); näher als die kristallene Henriette Herz und die vibrierende Rahel; näher sogar als Dorothea Schlegel, dieses eigentliche Hirnweib der Romantik[1]) . . . .

---

[1]) Auch diese romantischen Frauen — ein monumentaler Hetären-Typ, den das Folge-Jahrhundert nie mehr erreicht hat (man halte etwa, um Grenzwerte abzuschätzen, die Briefe Karolinens neben die Erinnerungen einer Helene von Racowitza) — kämpfen den Kampf zwischen persönlichem Eros und überpersönlichem Ethos — himmelfern den Reformen einer Wollstonecraft und verwandten Gesellschafts- und Wirtschaftsdoktrinen, die in seelische Reiche

Und nun zum Odysseus des jungromantischen Naturalismus und Realismus: Brentanos Werk ist Frucht der Spät-

---

hinübergeschmuggelt zunächst nur als blaustrümpfige Versuche sich anlassen, Frauen zu Männer-Surrogaten und -Karikaturen zu züchten (des Weiteren freilich auch zu jener allgemach ins Psychische und heute sogar ins Somatische dringenden Perversion, die indes jene „Frauenfrage" nur beseitigt und eben dadurch als ungelöst bestätigt — die viel bewährten und vielleicht noch einmal zu bewährenden Kulturwerte der Bisexualität gehören auf ein besonderes Blatt). Der romantischen folgt die Emanzipation der Jungdeutschen, die trotz forçierten Ideologien dennoch ursprünglich aus sinnlich-seelischer Wandlung bedingt erscheint, wogegen nachmals die soziale Problematik Ibsens schon dem Programmatisch-Politischen vor der menschlichen Notwendigkeit einen Vorsprung gewährt. Vollends in unserer Epoche der berufstätigen Frau (wo, trotz beschleunigtem Pervertierungs-Prozeß, die soziale Emanzipiertheit der psychischen Emanzipiertheit noch immer voraus ist) drängt jener Grundkonflikt mit vervielfachter Heftigkeit. Das bürgerliche Zeitalter freilich wertet fast allgemein die Frauen ausschließlich als weibliche oder ebenso ausschließlich als geschlechtslose Wesen. Die beiden Funktionen sind nirgends wieder so fruchtbar zusammengetreten wie in der Romantik. Noch heut hinkt vielfach, hier und anderswo, das Geistige den technisch-ökonomischen Geltungs- und Machtmitteln nach: In Dingen der Frauenfrage bezeugt dies grotesk wie keine die amerikanische Literatur (die viel berufene ‚Flammende Jugend' von Warner Fabian nicht ausgenommen). Ein schärfster Seher aber (nicht Gestalter) dieses und verwandter Zeit-Knoten ist Bernard Shaw: Miss Sartorius in ‚Widower's houses', Gloria in ‚You never can tell', Kitty in ‚Mrs. Warren's profession', das sind ernsthafte Trägerinnen des aktuellen Konflikts von weiblicher Seele und männlichem Tun. Und zumindest steht unsere zeitgenössische Dichtung, verglichen etwa nur mit Wagnertum und Neuromantik und Impressionismus, im Zeichen einer gewissen Vermenschlichung des Geschlechter-Verhältnisses: Das Weib ist weniger Gefäß des Alls denn Mitmensch kat' exochén; nicht also ewig-Weibliches zieht uns hinan, sondern rein-Menschliches; es gibt keine spezifische Geschlechter-Tragik, nur Tragik in (nicht zwischen) den Geschlechtern, und die Erhebung durch die Liebe ist Befreiung durch Helle nicht Schwüle, Erlösung vom Besitz nicht durch Besitz, unendliches Licht nicht unendliche Nacht . . . All dies aber rückt desto näher an die Frühromantik, je weiter es die Neuromantik hinter sich läßt.

romantik am Holz der Jungromantik, doch auch das Umgekehrte, Aufbruch und Auflösung zugleich. Er ist der Mozartischeste in deutscher Dichtung, der Phantasiereichste neben Jean Paul und Hoffmann, der höchste romantische Märchendichter (der höchste überhaupt seit der ‚Zauberflöte'), auch unser hurtigster Stegreif- und Eindrucks-Künstler vor Heine. Einerseits Spätling: Ein Herrscher aller romanischen Formen, ein Virtuos exotischer Narcotica. Zugleich aber Beginner: Ein Meister deutschen Mittelalter-Tons (gerade Brentano verdankt das Wunderhorn die archaistischen Prägungen, während vorwiegend Arnims Beiträge die Sprache der Gegenwart reden), ein Klassiker der nördlichen Ballade, ebenso unerreicht in Schilderungen der bewegtesten Natur wie in der Unbefangenheit die Landschaft zu beseelen und die Tiere zu vermenschlichen, und insgemein ein grandioser Impressionist (wohl der größte seit Heinse). Überall indes waltet vorerst jungromantische Vereinfachung, Verunmittelbarung, Verempfindelung: Keines Romantikers Genius ist so verschwenderisch in sein Leben geströmt, keiner so wenig aus dem Werk als solchem zu lesen; verzehrender Lebenshunger Gefühlshunger Farbenhunger will lieber das Größte genießen als das Zweitgrößte schaffen; Brentanos ganze Sinnlichkeit ist nicht männlich konzentriert (wie der Priapismus der Stürmer und Dränger und selbst der Byronismus mancher Jungdeutscher), sondern weiblich disjiziert, sich ausbreitend in alles Volksmäßige und Vergangene, Zigeunertum in Tat und Form, Fluidum auch des Historismus. Ästhetische Energie wird in alle Winde der Landschaft und der Geschichte zerstäubt, die frischen Quellen hüpfen nicht zu Tal wie der Strom Mahomet (der Räder treibt und Schiffe trägt und Städte speist), sondern sie werden gleichsam erst verdampft und dringen nur in gasförmigem Zustand in Sinne und Poren. Brentano sammelt alles Licht und alles Dunkel solches Menschentums: Witternd und schnuppernd mit namenlos reizbaren Schleimhäuten, fast mit der Zeitlupe

sehend und mit der Antenne hörend, dennoch mehr unruhig-alert als kühn und keck, kein hochromantischer Schrankensprenger, vielmehr ein Schußbartel, ein Dirnengeist, oft ein Jahrhundert-Journalist. Ein Narziß, dessen Rückkehr in das katholische Dogma weniger dem Bedürfnis nach metaphysischer Klärung entfließt als dem Verlangen nach moralischem Korrektiv des Ästheten- und Künstlertums. Brentano, immer wieder von dumpfem Brüten gequält, von Furien verfolgt, zum Paria erniedrigt, krankt an der Kierkegaard-Reue seines Nachbars Werner, an der Heimatlosigkeit Lenaus, an der Lebens- und Weltangst de Quinceys, am Kainsfluch Strindbergs: Sunt lacrimae rerum! Jung- und Spätromantik sind hier aufs Rätselreichste verwoben. Aus Brentanos Gesamtwerk aber ziehen zwei starke Stränge tief ins XIX. Jahrhundert: Links mondbeglänzte Zaubernacht und sterbeblaue Sehnsucht, Wunderhorn-Einfalt und -Jugend, Liebe zu Herkunft und Scholle; rechts Heinesche Zwielichter und Grisebachsche Geschwülste, Leutholdsche Schwankungen und Scheffelsche Zerrissenheiten, vorzüglich aber jene barocken Töne, die dann auch mächtigste Klammern aus deutscher in französische Romantik schlagen, ja noch weiter bis zu Baudelaire und von hier aus wieder in unsere Neuromantik, Ströme auch aus der Werner- in die Wagner-Welt. Wieder wird so in Lässigkeit geteilt, was die Frühromantik in Strenge geeint, zum Wenigsten verflochten hat. Die Frühromantik ist tot, es lebt der Naturalismus der Realismus der Historismus: am dichterisch-reinsten in Eichendorff! . . . .

Eichendorff ist wie Novalis erfüllt von heißem und herzlichem Fühlen; er wurzelt wie Jean Paul auch in sittlicher Rechtschaffenheit; er ehrt und liebt das Sosein der Dinge und Menschen wie die Schöpfer des jungromantisch-historischen Weltbilds. Auch er bedeutet füglich Verstraffung und Verwahrhaftigung der Romantik. Einfältig ohne Kunst aber auch ohne Künstlichkeit, hintergründig nicht doppeltönig, oft mit körnigen Blöcken schaltend wie

eben die Jungromantik, doch niemals mit taubem Kies (wie zum Beispiel sein früher poetischer Hauslehrer Loeben, ein späterer Häuptling der Dresdener Bliemchen-Romantik). Der katholische Schlesier ist Dichter zwar nicht des märkischen Sands (das ist Kleist) und nicht des lutherischen Hauses (das ist Arnim), wohl aber Lyriker der nördlichen Natur: der kargen zähen trotzigen Natur, die zu Symbolisierung und Subjektivierung geradezu herausfordert, einer Natur, die vorweg eher Liebe braucht als Schönheit strahlt, einer Natur wo (wie Schelling es lehrt und Runge es malt) der Geist sein Selbstbewußtsein sucht und von Erlösung träumt. Eichendorff ist der Vertraute, der Lauscher, der Dolmetsch seiner Wälder und Höhen — ganz anders als der südliche Poet! Wer den Giardino Boboli oder Farnese betritt, der bewundert Schönheit statt Wesen zu lieben — die Liebe wäre hier ebenso fehl am Platz wie das Geständnis, das ein Prolet der vorüberrauschenden Königin nachwerfen wollte: Der südliche Dichter fühlt sich sohin weder als Kind der großen Mutter noch als Horcher oder Künder einer hehren Göttin (beides ist Eichendorff), vielmehr als Schleppenträger Troubadour und Adulator einer hohen Herrin (wie etwa ein d'Annunzio, in ‚Piacere', die Zauber Venedigs singt, oder in ‚Fuoco' den Düften des Pincio huldigt und den Farben der Trinità dei monti). Ähnlich verhält sich ja auch die Vaterlandsliebe des deutschen Freiheitsdichters zur Vaterlandsliebe Corneilles — dort Treue und Ehrfurcht und Heiligung, hier Triumph und Posaune und Lorbeer. Welt gegen Welt! In Eichendorffs Natur ist Halm wie Ast trutzige Abwehr, ein waffenstarrendes Heer, im Weichen oder Widerstand dem Wechsel der Jahreszeiten sich anpassend: Hier wird der Dichter Helfer der Natur, er ficht in der eigenen Brust ihren Kampf und deutet aus den spärlichen Gebärden-Ansätzen den Ausdruck, den der Sturm verschlägt oder der Winter deckt, er übt also eine „téchne maieutiké". Im Süden aber zeitigt die freie Natur als solche fast geometrische Typen (wie Goethe sie berauscht

in Sizilien entdeckt), bewahrt als solche — bei dem geringen Wandel der Jahreszeiten — alle ewigen Formen („wie wahr, wie seiend", ruft Nietzsche), öffnet als solche ungestört und unverkümmert ihre Schönheit, so daß dem Dichter im weitesten Maß nur Wiedergabe bleibt und Ausschmückung und Verherrlichung. In diesen Landen nun ist Eichendorff niemals heimisch geworden! Seine Südlandschaften sind sternbaldisierende Märchen- und Wunschbilder mit barockem Kitsch adjustiert[1]). Er bleibt eben ein säkularer Herold nordischer Natur. Von hellster Witterung für alle Dämpfe des Bodens und alle Dünste des Lebens, echt jungromantisch gerade die unteren Sinne neutralisierend und sublimierend, gibt Eichendorffs Naturalismus die Musik nicht Plastik der Dinge, das Wackenroder-Tieckische „Ambiente", die Dunkel- und Fern-Perspektive; als lyrisches Pedal dient immer wieder ein distanzierendes Medium: die Hecke, die Mauer, das Gitter, das einen Park verschließt,

---

[1]) Es handelt sich hier um das typische Italien-Bild der Jungromantik, von Fouqué und Arnim und E. Th. A. Hoffmann bis zum frühen Alexis und zu Jung-Heine (vgl. W. Rehm, ‚Das Werden des Renaissancebildes in der deutschen Dichtung vom Rationalismus bis zum Realismus', München 1924, bes. S. 133 ff.): Nicht ewige Menschen- und Schönheits-Norm wie bei Goethe, sondern versunkene Herrlichkeit und wuchernde Üppigkeit; die Gärten verwildern hinüber in formlos-gesetzlose Landschaft — anders auch als in den halb barocken, sorgsam disponierten, durch Poussin und jüngere Klassizisten entflammten Gemälden des sentimentalen Ruinen-Spezialisten Friedrich Matthisson. Der spätere Realismus vollends wendet sich überwiegend Land und Leuten des Südens zu, in heiterem Wanderer- und Schlendarertum wie schon Seume und Wilhelm Müller und Kopisch und Waiblinger, ohne Kummer um modernde Gräber und bröckelnden Marmor und rostige Plempen und alle die Reste vom Tisch der Antike; auch Rehfues' — Bulwernahe und Stendhal-verwandte — Italien-Szenen im ‚Scipio Cicala' und in der ‚Neuen Medea' (oder auch Kurzens ‚Lisardo') sind Glieder dieser Reihe, die von Meißners ‚Bianca Capello' und Heinses ‚Ardinghello' über Tiecks ‚Vittoria Accorombona' zur Heyseschen ‚Arrabiata', auch zu den Gregorovius und Allmers führt.

hinausrückt, unerreichbar macht; und höchste Lust erweckt ihm alles zart Verschwebende, Verhallende: das leise Post- oder Waldhorn, der durch Sommernacht flüsternde Brunnen, das einsame Mühlenrad; auch Eichendorffs ist das innere Gesicht und die innere Gefühls-Sinnlichkeit, die der nördlichen Landschaft gemäß bleibt, entgegen dem äußeren Gesicht und der äußeren Gebärde der südlichen Landschaftskunst.

Die rundeste Gestalt nun jungromantischen Kulturtyps und Lebensideals, von keinem wie von Eichendorff verklärt, ist der Wandernde — nach Möglichkeit gleichzeitig Musikant. Er gilt der Jungromantik, was der apollinisch-dionysische Übermensch für die Frühromantik und der zwischen Sünde und Buße schwankende Tannhäuser für die Spätromantik bedeutet. Das Wandern ist geradezu die spezifische Energie des Jungromantikers, wie die Seefahrt des Wikings oder das Reiten des Kosaken oder das Rauchen des Spaniers: Vagari necesse, vivere non est necesse. Die „Wanderlieder“ stehen an der Spitze der Eichendorffschen Gedichte; doch die ganze Sammlung hallt wider vom Tritt der wandernden Jäger, Vaganten und Vagabunden, Schauspieler und Soldaten und Bettler. Der Wandernde ist der Träger jenes Lebensbegriffs, der den Geist nicht ein- sondern ausschließt; ein Prototyp auch des Dichters, wie ihn vorher am ehesten Heinse und Maler Müller gelebt haben, wie ihn jetzt reiner ein Wilhelm Müller verkörpert, oder ein Waiblinger (der in Neapel geradezu Lazzarone geworden und als solcher verdorben, gestorben ist), oder ein Hoffmann von Fallersleben (der wallenden Barts durch ganz Deutschland kreuzt, wie ehedem die Marner oder Spervogel). Der singende Wald, die Hochzeit auf dem Rhein, die Ausfahrt bei Sonnenaufgang und Lerchenjubel: Der Mensch wird Natur, die Natur wird Mensch! Der Wandernde nur hegt den Drang in das Rosenrote, der Wandernde sieht in den Dingen das Unendliche (sie werden ihm zu Melodien), der Wandernde (der reine Ausdrucksmensch, ohne Sucht nach

Erfolg und Gewinn) erlegt den Fafner des Philisteriums, der Wandernde vollstreckt die Lehre des ‚Parzival‘ und ‚Simplizissimus‘ und ‚Wilhelm Meister‘ (in jungromantischer Deutung), der ewige Michel und reine Tor. Wie vieler Enthusiasmus hängt bis heut an diesen Dingen: Wandern ist Jugend, Erd- und Volksverbundenheit, Quell des Gemeinschafts-Erlebens und Sporn der Wirklichkeits-Liebe!... Freilich darf nicht verschwiegen bleiben, daß namentlich Eichendorffs Epik (vom weit überragenden ‚Taugenichts‘ abgesehen) gerade in dieser Motivik nur allzu insipid der sancta Simplicitas huldigt. Viele Szenen in ‚Ahnung und Gegenwart‘, gleich die Eingangs-Szenen, plätschern bei aller Lauterheit und Fülle des Affekts geradezu im Kindischen und Albernen (beim reifen Jean Paul sucht man solche Stellen vergebens: der ist oft wunsch- und tatlos, doch immer weit wie die Welt): Ein Vorspiel jenes Biederpratzentums, das häuslichen Schnittlauch begießt und Großmütterchens Sonntagshäubchen streichelt, während „draußen“ das deutsche Volk in jene weltgeschichtliche Tragödie eintritt, der bereits der poetische Realismus nur noch kümmerlich nachhinkt. Indessen Eichendorff erträgt noch nicht das Tageslicht des Realismus (in das sich seine Prosa eben nur fälschlich begibt)! Seine Bilder sind vielmehr durchaus musik- und märchen-gebunden. „Zwei Musikanten ziehn daher Vom Wald aus weiter Ferne, Der eine ist verliebt gar sehr, Der andre wär es gerne“: Derlei behauptet sich günstigstenfalls im Schleier lyrischer Entstofflichung[1]); kommen die Knaben zu nah, dann werden sie unsympathisch; sie müssen in Dämmer und Abstand vorüberwallen wie Traumgesichte, wie Kindheitserinnerungen, wie huschende Schatten und rieselnde Wellen. Und dies

---

[1]) Daß romantische Dichtung schlechthin nur echt sei als Lyrik, versucht J. Bab zu erhärten, leider vorzüglich durch törichte Ausfälle wider Wagner: ‚Fortinbras oder der Kampf des XIX. Jahrhunderts mit dem Geiste der Romantik‘, Berlin 1914.

ist die Voraussetzung der Eichendorffschen Idyllik: Die klassisch-antike Idylle beruht auf Generalisierung[1]), die deutsch-romantische Idylle beruht auf Distanzierung[2]). Demgemäß ist auch das Wandern in Eichendorffs Lyrik nicht bloßer Inhalt, sondern gleichzeitig Form! Dem Wanderer-Aspekt erschließt sich das Unendliche, das Körperliche wird als solches verflüchtigt und umgeboren — bisweilen fast in Ibsens Sinn: „Ewig besitzen wir nur das Verlorene". Nicht der architektonische Raum, der die hellenische Plastik der Klassik umgibt, ist Eichendorffs Dimension, sondern die flutende Zeit, die sowohl die Substanz des romantischen Historismus als auch die Form der romantischen Musik trägt: Sein Schauen ist kein Überblicken, sondern ein Sichhineintasten; er geht jeder Blume entgegen wie einem Wunder und Geheimnis; jedem Pulsschlag und Augenaufschlag fallen Entscheidungen und Erfüllungen — Robert Schumann, in dem ja die „Wälderseele" der deutschen Musik am reinsten erglüht, hat vorzüglich diesem Gefühl kongeniale Akkorde gefunden. (Die malerischen Gleichnisse aber liefern die Runge und Schwind, C. D. Friedrich und Brüder Fries.) Des Weiteren freilich fährt Eichendorff eine uralte Straße: Der Dichter wandert hinaus in einen Zaubergarten (wie im ‚Roman der Rose'), der Ritter lockt am Waldquell Feinde oder Unholde ans Licht (wie im ‚Iwein'), der morgens ausziehende Jüngling

---

[1]) Hierüber (auch über die unten gestreiften Bezüge zu Ibsen) wird in Sachen Schillers einläßlich zu reden sein. Man vergleiche, wie Schopenhauer (im 3. Buch seines Hauptwerks) die Reize der Fabeldichtung der Abwesenheit des principium individuationis zuschreibt. Und man sehe auch Gundolfs Deutung von ‚Hermann und Dorothea' (in seinem ‚Goethe').

[2]) In diesem Moment wurzeln auch die vielen idyllischen Werte des jungromantischen Historismus: Man deute einmal etwa Arnims ‚Kronenwächter' in dieser formalen, nicht stets der gewohnten stofflichen Richtung — man gehe überhaupt endlich den ästhetischen und poetischen, item den menschlichen Kräften des Historismus zu Leib!

begegnet huldvoller Erscheinung (wie Dietrich von Bern der Frau Saelde) — eine ewige Volksbuch-Weise, Schablone unzähliger Meistersinger-Poeme, Schema noch edelster Barockdichtung. So spiegelt auch die Lyrik Eichendorffs ein nationales Schicksal: ein echt jungromantisches Sinnbild deutscher Unendlichkeit, und deutscher Gestaltlosigkeit.

Auch dieser jungromantische Naturalismus (Natur- und Volks-Enthusiasmus) entzweit, vereinseitigt die mythischen Akkorde Goethes! Die Unendlichkeit Goethes ist gegenständlich: man fühlt die Welt als solche drängen und schwellen, weben und fließen, quellen und streben (nach Goethes eigenen Lieblingswörtern); die Unendlichkeit Eichendorffs aber bleibt nur ein Reflex seines Ich: Stimmung nicht Sein, Sehnsucht losgelöst vom Ersehnten, Zustand nicht Gegenstand. Bei Goethe also ist die menschliche Erregung nicht mehr trennbar vom dichterischen Gebild, in dem sie sich objektiviert hat; Eichendorff setzt an Stelle dieser Einheit das Hinundher: er vericht die Natur und verallt sein Ich (das urromantische Widerspiel von Individualismus und Universalismus nun in naiv-irrationaler Prägung). Goethe kennt überdies noch keinen Gegensatz von Stadt und Land: Gebautes und Gewachsenes bleiben ihm eins, wie ja schon äußerlich in Weimar Markt und Schloß und Park nicht scharf begrenzt sind, und wie ihn auch sein Amt (die Kutsche führt ihn alle Wochen überland) in steter Fühlung sowohl mit Natur wie mit Bildung hält. Die Eichendorff-Zeit aber schenkt dem XIX. Jahrhundert einen neuen Typ der sentimentalen Landschaft: Der Städter umwirbt das Land, erst in den jungromantischen Anbiederungen an Schiffer und Jäger und Winzer, dann in der Sommerfrischelei der poetischen Realisten, die oft schon liebhabermäßige Auswahl treffen (unter Sennern und Seebären und Gondolieri) — alles in tausend Graden des schlechten Gewissens und taedium sui, bis zu jenen geradezu nihilistischen Ideologien, die zuerst einen Georg Büchner die grasfressende Kuh beneiden lassen und zuletzt einem

Theodor Lessing den Thersites-Trumpf in die Hand spielen: „Der Mensch ist eine auf den sogenannten ‚Geist' größenwahnsinnig gewordene Raubaffenspezies". Umgekehrt spricht nun auch der Ländler erzieherisch und anklägerisch zu den Städtern; Volksdichter wie Grübel und Hiller und Fürnstein finden schon in romantischen Tagen Verleger und Bewunderer; bald schießen Dorfgeschichte und Dialektdichtung ins Kraut und Unkraut; vollends ein Rosegger erfreut uns nicht nur durch die sonnigen Geschichten vom Waldbauernbuben und Waldschulmeister (Erschließung eines wüchsigen und wesentlichen Weltbilds), sondern verdrießt uns auch, besonders in seinen Romanen, durch Catonische Mahnungen an die Großstadt, in der er ebenso zuhaus ist wie unsereiner auf der Alm . . . Eichendorff freilich ist dieser Spaltung schon insofern nicht ganz ausgeliefert, als er in vieler Hinsicht sowohl Amt- wie Landmann, Städter wie Dörfler, Grübler und Traumblüter wie Waldhornist und Schollensasse bleibt (wenn auch nur eins neben dem anderen); er gleicht darin seiner Verwandten Droste-Hülshoff, deren Dichtung ja ebenso inniges Leben mit Blüte und Blatt birgt wie seelische Tiefe und gesellige Feinheit; ein Ähnliches ist auch der Vorzug der Schwaben, in deren Heimat eine alte Überlieferung den Zwist von Kunst- und Volksdichtung vermindert — vornehmlich Mörike zwingt die zwei Pole bisweilen so eng zusammen, daß seine Synthesen von griechischem Mythos und Wunderhorn-Einfalt zuweilen an Goethe streifen (wo umgekehrt ein Heine den Zwiespalt aufs Äußerste treibt); dem Widerstreit gänzlich entrückt aber bleiben nur Söhne des unverbrauchteren Südens wie Adalbert Stifter (in dessen Reich noch wahrer Urwald und wahres Hochgebirg starrt), oder Johann Peter Hebel (dem die Natur noch den mythischen Reigen der ewigen Weltkräfte öffnet), oder selbst Stelzhamer (der wirklich wie der Vogel singt der in den Zweigen wohnet). Jungdeutschland hingegen, dem allenthalben (zum Teil unter Anhauch der Hugo-Sandschen Pariser Romantik) so viel

frühromantische Spannung frisch auflebt, wagt dann von Neuem die mannigfachsten Vermittlungs-, Verquickungsversuche. (Erst der poetische Realismus schläft über den Gütern ein, die Tapfereren auf der Walstatt entsunken sind.) Der Eichendorff-nächste aber in jungdeutscher Ära bleibt Lenau, der jenes Gegenüber von Ich und Natur dadurch zu bemeistern sucht, daß er Umwelt in Seelenzustand verwandelt; doch auch Lenau bringt es nur zu halbschürigen Zwischenformen von prometheischer Verichung des All und ganymedischer Verallung des Ich; weder vermeidet er das solipsistische Extrem noch auch das sensationalistische Fraternisieren mit Salon-Tirolern, Salon-Zigeunern, Salon-Cowboys. Desgleichen mißlingt der Gegenstoß Platens: die Suche nach lyrischer Einform in der entgegengesetzten Richtung der Entpersönlichung, Vergegenständlichung, plastischen Rundung und Fügung der Landschaft — auch aus Platens Marmorgebälk spricht melancholisch die Zerrissenheit eines Jahrhunderts (am offensten in den bebenden „Tristan"-Strophen) . . . Volle Ineinsbildung der Hemisphären aber, freilich mehr monumental gesehen als monumental geformt (Einklang mehr höchstgeläuterten Betrachtens als eigenlebigen Gebilds) glückt neben Mörike, Mörikes hellsten Augenblicken, in breiterer Schicht nur dem Lyriker C. F. Meyer: Hier ist die äußerste Annäherung des realistisch-bürgerlichen Zeitalters an großen Stil. In wilderem Sturm hat dann Nietzsche Mythos und Subjektivität noch kühner und noch biegsamer verfugt. Stefan George vollends (in seinen Riesenlandschaften im ‚Teppich des Lebens', im ‚Jahr der Seele', im ‚Siebenten Ring') erfüllt jene Nietzsche-Räume mit atmenden Körpern[1]) . . .

[1]) Seit diesen Vollendern ist die gesamte jungromantische Entfaltung, Eichendorff eingeschlossen, historisch geworden! Der gepflegtere Standard der heutigen Literatur, von Gipfeln zeitloser Verinnerlichung abgesehen, erscheint im Wesentlichen zweierlei Natur verschworen: Einer Natur zunächst, die Notdurft ist wie Schlaf und Ozon, und deren man sich bedient wie eines Ventilators

So weit der jungromantische Naturalismus und sein Entwicklungs-Horizont! Naturalismus nun und Realismus sind Geschwister des jungromantischen Historismus. Der Naturalismus hat jegliches Wesen, jede private Person als Glied der Gemeinschaft geadelt, mit ursprünglicher nicht wertender Liebe umsponnen, aus lebendigem Trieb nach dem Du nicht aus sittlicher Pflicht — das ist im Dichterischen ein Same des Biographismus und Autobiographismus, im Betrachterischen aber ein Sporn des Sichhineinversetzens (dem ja fast die gesamte musisch-ästhetische Bildung noch des poetischen Realismus huldigt). Der jungromantische Realismus daneben hat alles Einzelne als solches wichtig und wertvoll gemacht, zum Mund und Finger alldurchwaltender Kräfte — und dies ist der Anstoß sowohl einer fruchtbaren (im lyrischen Weltbild fruchtbarsten) Allbelebung und Allbeseelung wie eines verderblichen (insonderheit auch im wissenschaftlichen Weltbild verderblichen) wahllosen Konstatierens und Botanisierens. Der neue Historismus nun sproßt aus diesen beiderlei Wurzeln! Vergleicht man jungromantische Historie mit der frühromantischen, dann tritt zunächst wieder der Abbau einer

---

oder Punktrollers, in sportlichem nil admirari; die Einfühlung in den Kropf ist vorbei: wir wären nicht wir selbst, wenn wir verbauern könnten, und ein Muschik oder Gaucho, der zu uns reden könnte, wäre nur ein verpatzter Schauspieler. Diese Nutz- und Heil-Natur wird wohl am liebsten in Reiseberichten genossen, die ja (aus mehrerlei Ursachen) seit dem Weltkrieg im Schwang sind wie niemals — auch das wirkliche Abenteuer, ob Sven Hedin ob Jack London (nicht Ewers und Edschmid) gehört jetzt mehr als je gerade der Oberschicht an. Die andere Natur aber ist jene Urlandschaft, wie sie am reinsten die Wälder Knut Hamsuns bewahren, oder die Seen der Selma Lagerlöf, vielleicht auch die Wiesen der Sigrid Undset — dem Sentimentalen schon näher sind die Gemälde der Whitman oder Loti oder Jacobsen (dergleichen konnte selbst ein tüchtiger Reporter wie Bernhard Kellermann lang und erfolgreich nachahmen) — oder gar die bukolischen Idyllen der Rudolf Hans Bartsch und Waldemar Bonsels, Robert Walser und Wilhelm Schmidtbonn.

rational-irrationalen Spannung zu einseitigerer Empfindsamkeit und Sinnlichkeit hervor. Die frühromantische Geschichtsbetrachtung (Scheitel und Umschaltung auch sie zwischen dem XVIII. und XIX. Jahrhundert) bleibt zutiefst durchwirkt von systematischen Impulsen: Besonders Friedrich Schlegels Anfänge sind undenkbar ohne Rousseau und Condorcet, Herder und Kant; es gibt keine treuere Jüngerschaft Winckelmanns als die Vorlesung des Andrea in Friedrichs ‚Gespräch über die Poesie'; und schon im ‚Athenäum', am entschlossensten dann in den Kölner Vorlesungen, arbeitet er an der Verschweißung von historischen und theoretischen Motiven, der wahrste und nächste Vorbote Hegels. Gleichzeitig wälzt Novalis universalhistorische Spekulationen [1]), Fichte sucht das Historische teils aus dem Kant herauszuziehen teils in den Kant hineinzutragen [2]), und nur August Wilhelm Schlegel — der strenge Richter der ‚Kritik der Urteilskraft', Verächter der ‚Ideen' Herders und Erzieher Tiecks und Arnims — fordert früh die Rückkehr zum Chroniken-Stil. Ganz anders aber tritt schon Wackenroder träumerisch und sehnsüchtig vor die Kreuze und Kronen der christlichen Welt — ein Herold Arnimschen und Eichendorffschen Seelentums und der Vergangenheits-Sichten der neuen Philologen und Historiker. Auch diese, von Lachmann bis zu den Grimm, bleiben der Reflexion und Dialektik feind, alle Raison verabscheuend als Würgengel der Liebe. Doch freilich darf solche Beschaffenheit nicht schlechtweg Irrationalismus heißen! Denn abgesehen vom naturphilosophischen Geäder (in den Gesichten etwa der Görres und Creuzer), von restaurierter oder säkularisierter katholischer Metaphysik, von dem politischen Gesträng bis ins Weltbild des Forschers — die ganze Anti-

[1]) Vgl. Rich. Samuel, ‚Die poetische Staats- und Geschichtsauffassung Friedrich von Hardenbergs', Frankfurt 1925.

[2]) Das Gültigste hierüber bei Emil Lask (‚Fichtes Idealismus und die Geschichte', Tübingen 1902), gelegentlich auch Georg Gurwitsch (‚Fichtes System der konkreten Ethik', Tübingen 1924).

these von Rationalem und Irrationalem unterliegt gerade in diesem Bereich epochalem Wandel: Die frühromantische Lebensphilosophie redet in weitem Maß noch die Sprache Schillerisch-aufklärerischer Begriffstechnik, erst in der Jungromantik sucht der Lebenskosmos seine selbstbedingten Eigenformen; die Frühromantik geht von Gegensatzpaaren aus deren Identität sie erweisen möchte, die Jungromantik fußt in der von Anbeginn im natürlichen Lebensablauf gegebenen Koinzidenz dieser Pole; das frühromantische Weltbild ist (trotz leidenschaftlichem Drang nach dem All-Leben) voll ästhetischer Architektonik, das jungromantische (noch in sprödester Tatsachen-Bindung) voll immanenter Morphologie. Auch hier also fließen unterirdisch die Ströme jener romantischen Kontrapunktik fort, die von den Jüngeren nur eben hingenommen nicht umgrübelt wird — wie denn auch noch die Angriffe Jungdeutschlands vorwiegend dem jung- und spätromantischen Verzicht auf Aktivität und Verantwortung gelten. (Die katholische Renaissance dieser Zeitläufte freilich, von C. M. Hoffbauer bis J. M. Sailer, liegt außerhalb unseres Rahmens.) Sicherlich aber erbt sich so in diesem Historismus mindestens eine Verflechtung und Verknäuelung der Energien fort, in der sich kostbarste Schätze des Sehens und Wollens in theoretisch und politisch hellere Zeiten hinüberretten. Vorzüglich nun hat solche Speicherung in jenen eigentümlichen Gemeinwesenheiten und Sammelgebilden statt, wie sie — um nur das Typische zu streifen — die Brüder Grimm in Sprache und Sitte und Sage, Savigny und Puchta und Eichhorn in der Ordnung des Rechts, Friedrich von Gentz und Adam Müller und Verwandte im Leben des Staats, und alle in den unzähligen Wechselfällen der großen und kleinen Geschichte erschauen. Wohl säen, noch ehe die Flammensäulen der Freiheitskriege die in sich selbst harmonischen und aus sich selbst kompletten Neohumanisten zu dem unbezwinglich-einen Volk von Brüdern schmieden, schon Schleiermacher und Novalis nicht nur neue Möglichkeiten der Liebe zum Einzel-

menschen, sondern auch erste Keime einer Gesellschafts- und Staatstheorie, die dem Einzelnen — ohne ihn selbst zu verarmen — innigste Teilhabe an allen anonymen Strahlungen des Bodens und an allen kollektiven Schwingungen der Geschichte gewähren. Umfassendes Fluidum aber wird der Gemeinschaftstrieb erst in der Jungromantik: In seinen Inhalten objektiviert sich der Wärme- und Lichtüberschwang dieses sonnigen Morgens (mit Worten des ‚Urfaust': „Und Freundschaft, Liebe, Brüderschaft, Trägt die sich nicht von selber vor?"); zugleich aber etwas von der (der Jungromantik sonst entschwindenden) Berührung monumentaler Mächte mit den naturalistisch-realistischen Gegebenheiten; und überall die Einswerdung des ungeheueren Wirklichkeitswillens des jungen Jahrhunderts mit jener deutschesten Leidenschaft, in weltlicher Wirklichkeit geistigen Sinn und seelische Tiefe zu grüßen. Hier, und nur hier, behaupten jungromantische Güter Zeugungs- und Geltungskraft bis in die Gegenwart — hier ist das weitest verzweigte Stromnetz des ganzen Jahrhunderts, in dem sich dauernder als irgendwo in diesen spaltungsfrohen Zeitläuften idealistische und realistische Substanzen in schöpferischem Verein erhalten . . . .

All diese jungromantischen Energien nun, Naturalismus Realismus Historismus, werden nachmals von den poetischen Realisten mit markigerer (wenn auch nicht eben weiträumiger) Männlichkeit und formklarerer (wenn auch nicht nach Allersteilstem trachtender) Meisterschaft in strafferes Gebild geschlossen. Dieser poetische Realismus aber ist freilich erst von den ideal-realistischen Krisen Jungdeutschlands aus als ganzer überblickbar. Indessen das Wachstum der Wirklichkeits-Dichtung muß schon von den Arnimisch-Tieckischen Ansätzen her ohne Pause verfolgt werden. Daher ein verbindender Auslug!

Einen fast einsinnigen Anstieg realistischer Konkretion verkörpern schon die dichterischen Niederschläge des Historismus: Man halte neben das blecherne Ölkännchen à la

Chateaubriand oder die Kuriositäten Fouqués zunächst nur den billigeren Dressur-Manierismus der Zschokke und Steffens, Tromlitz und van der Velde, oder selbst der jüngeren Cooper- und Scott-Aspiranten! Vom Märchenschein der ‚Kronenwächter' (heiter wie Moritz von Schwind), von der griffsicheren Phantastik Hauffs (in größten Augenblicken, etwa im ‚Jud Süß', beinah wie Delacroix), von der hastigen Breite Alexis' (häufig verplumptem Ludwig Richter oder Karl Blechen) führen ebene Wege zu Freytag und Riehl wie zu Scheffel und Hamerling. Und der geniale Eindrucksstromer und Spachtelmaler Sealsfield haust in lang unbezwungener Höhe auch der geschichtlichen Umwelt-Zeichnung.

Druck und Gegendruck aber werden viel heftiger fühlbar im Werk E. Th. A. Hoffmanns: ebenso des romantischesten Realisten wie des realistischesten Romantikers der Epoche! Der Ausgleich zwischen der alten Ideenkultur des Sinnens und Forderns und Träumens und der neuen Realkultur des Wissens und Messens und Wägens — den Zusammenprall dieser Gewalten verkörpert nur Kleist — gebiert hier einen eigentümlich zweischichtigen, transparenten, fast magischen Realismus, zunächst verwandt dem gespenstischen Doppelboden des späteren Tieck (der innen ebenso dämonisch ist wie außen fast kopistisch); auch Novellen Arnims und Idyllen Eichendorffs züchten ihr Teil solch dualistischer Struktur, und namentlich Fouqués ‚Undine', Chamissos ‚Schlemihl', Hauffs ‚Memoiren des Satans' lassen ganz ähnlich aus der peinlichsten Detailzeichnung Märchen und Spuk heraufschillern — eine Welt des Nebeneinander auch hier, entgegen dem Ineinander des ‚Heinrich von Ofterdingen'. Hoffmann nun hat „der Zeiten großen Bruch" nicht nur in leuchtendstes Geschmeid gebannt (Vollender Tiecks [1])), sondern auch tief durchlitten (wie sonst nur Jean Paul), und

[1]) Diese Entwicklung wird fast lückenlos belegt von W. Jost: ‚Von Ludwig Tieck zu E. Th. A. Hoffmann', Frankfurt 1921.

zudem voll Fernblicks auf alle kulturpsychologisch-kulturpolitischen Jahrhundert-Horizonte visiert (wie keiner vor den Jungdeutschen[1])). Das Aug-in-Aug des Lebens mit Apparat und Maschine, die Wirklichkeits- und Menschheits-Übermächtigung des rechenschafts- und schicksallosen Automaten, das tückische Grinsen je ausrechenbarerer desto unauskennbarerer Larven, der Einzug der Nervenmechanik in keuschestes Traumdunkel, dieses Verhängnis ist nirgends schärfer gewittert worden als in Hoffmanns Phantasmagorien und Experimenten[2]). Es ist freilich ein ebenso artistisch überlegener wie metaphysisch entsagender Kopf, der solches Wolkengeschwader durch sinnlichste und sachlichste Phantastik beherrscht, allen Lebenssinn ausschließlich mittels der lautersten Einbildungskräfte erfüllend: wohl unser größter Könner-Typ, ein Könner wie Terborch und Hobbema, ein Könner fast wie Spitzweg und der große Leibl. Von allen Frühromantikern, und ebenso noch von Brentano, gilt der Satz: Sie wollen lieber das Größte betrachten als das Zweitgrößte formen. Von Hoffmann aber muß es heißen: Er will lieber das Zweite und Zehnte formen als das Erste betrachten . . . Alle Not am Irdischen freilich und alle Sehnsucht nach dem Überirdischen bezwingt er durch den welterhabenen Humor, der jeden Augenblick eine schöpferische Versetzung vornimmt: Hoffmann wie keiner vermag mit dem Leben zu spielen, ohne zum sittlichen Windhund oder zur Eindruckshure zu werden; er legt ebensowenig in seiner Amtstracht den Zauberstab fort wie er in seinen Märchen und Mysterien das Bürgerkleid auszieht; und seine grandiose Frappanz stammt eben aus der ungeheueren Wachheit Gelassenheit Kälte der Sinne in allen Dämmerungen und Verrenkungen; Hoffmann ist ebenso Mozartisch wie

---

[1]) Der letzte Goethe verharrt beim Erziehlich-Gesellschaftlichen als solchem.

[2]) Die hierin wurzelnde geschichtsphilosophische Geltung Hoffmanns erörtert Leopold Ziegler, ‚Zwischen Mensch und Wirtschaft', Darmstadt 1927, 367 ff.

Berlinisch; zugleich ein Karikist und Zyniker und Mephistopheles wie Callot und ein Kläger wie Goya und ein Sucher wie Daumier; kein Desillusionist wie Swift (und manchmal selbst Sterne), sondern ein Illusionist aus dem Holz des Cervantes; ein Stilverwandter auch des größten westlichen Humoristen der Epoche: Claude Tilliers, und ein Geistverwandter des größten Satirikers unter den östlichen Zeitgenossen: Nikolaj Gogols, dessen kleine Erzählungen gleichfalls ein sauberes Links und Rechts von Realistik und Phantastik wahren (am meisterlichsten der ‚Mantel', plumper das ‚Bild' und die ‚Nase') . . . Das Gegenüber also von weitest geöffneter Ahnung und strengst geschlossener Zeichnung — ein spätromantisches Nebeneinander ohne den faustischen Willen zur Einform, könnerhaft abgeklärt und das Geheg der Phantasie keine Haaresbreite verlassend (dies freilich noch dank wissendem Verzicht nicht aus stumpfer Zufriedenheit) — solche (ganz ähnlich schon von Brentano erstrebte) Sonderung hat dem Realismus wenn auch nicht Flügel doch Boden gegeben: Biegsamkeit, Leuchtkraft, Dichte. Wärme und Wahrhaftigkeit aber empfängt er von anderer Seite!

Während der dualistisch-Hoffmannische Realismus bald wieder in den Manierismus und in die Trivialromantik einkehrt — Hoffmanns Gefolg ist demgemäß in Frankreich am zahlreichsten, von Musset und Nodier bis zu Nerval und Aurevilly —, sammelt sich in viel loserer Abhängigkeit vom romantischen Weltbild ein Kreis, der viel tiefere Triebe nach menschlicher Wahrheit, nach Treue und Gründlichkeit hegt, und der in dieser Hinsicht dauerndere Brücken aus dem jungromantischen in den poetischen Realismus schlägt: Uhland und seine Schwaben! Der Meister ebenso aus klassischer Formkunst wie aus romantischem Historismus gespeist, Sicht und Seelentum Wackenroders in harten Umriß schmiedend (und durch kritischen Kommentar schützend), sowohl als gediegener Könner das Vorbild Platens und Hebbels wie als Gesinnungsdichter ein Lehrer Grüns und

Freiligraths. Neben ihm sein Nachtreter Schwab und sein Begleiter und Biograph Karl Mayer, beide botanisierend nach Landschaftsatomen und Miniatureindrücken. Dann der Bürgerisch-breitere und Rückertisch-rednerischere Gustav Pfizer. Und endlich der Hoffmann-nähere Magiker Mesmerist Magnetist Kerner, auch er ein Glied des „Schwäbischen Dichterwalds" (dieser treffend betitelten Saat aus jungromantischer Instinkt- und Volk- und Dörperhaftigkeit in schwäbischer Schiller- und Hegel-Erde) — noch der größere Hermann Kurz, ja selbst der größte Mörike danken diesen Mächten ihr Edelstes.

Die meisten weiteren Helfer jenes Realismus freilich sind fallende Äste der Weimarer Weltesche, Zeugen der Provinzialisierung und Phlegmatisierung, Verholzung und Verhäuslichung, der das Klassische und das Romantische überall da erliegen, wo die poetischen Säfte, statt in den großen Stauwerken von Hegel bis Nietzsche die Stoffe der durch und durch umgewandelten Wirklichkeit in sich aufzulösen, in Wiesen und Sümpfe versickern. Derjenige aber, der das kompakteste klassische Ethos (Willen zur Norm, gesamtmenschliche Arbeit, sittliche Verantwortung) in seine realistische Epoche trägt, der echteste Dichter des deutschen Kleinbürgertums der Familie des Hauses, ist paradoxermaßen ein comte de Chamisso: Der Emigrant, dessen Stammschloß in der Champagne die Revolution in Asche gelegt hat, im Exil beinah einem Tischler in Lehre gegeben, dann Page in Berlin, endlich aus preußischem Gamaschendienst zu Kant und Fichte geflüchtet, wird Jünger des Lieds von der Glocke, Sänger des Biedermeier, Künder des wohlumhegten Restaurations-Menschentums — wie nachher Freiligrath der Dichter des bereits von politischen und sozialen Revolutionen umbrandeten deutschen Hauses und Gustav Freytag der Dichter des wirtschaftlich und gesellschaftlich ehrgeizigen deutschen Hauses geworden ist. Chamissos Schwanken zwischen Stammheimat und Wahlheimat wirft nur noch in den Schicksalen des schatten-

losen Peter Schlemihl seine düsteren Schatten — es ist das neben Hoffmann bezeichnendste und bedeutendste Stück dualistischer Real-Romantik. Im Übrigen aber wird ihm Verbannung, Freiheitskrieg, Weltumseglung ein einziger Umweg zu Rustan-Frieden und Wuz-Glück, und seine Entwicklung von den romantisierenden Almanachen (die er, von 1804 bis 1806, in Gemeinschaft mit Varnhagen leitet) bis zu der reifsten und der bürgerlichsten Offenbarung des Fünfzigjährigen (‚Frauen-Liebe und -Leben', ‚Lebens-Lieder und -Bilder') geht einen pfeilgeraden Gang zu Schiller, einem Sektor Schillers: Apotheose der Namenlosen, der Mühseligen und Beladenen! Nicht künstlerische Verklärung wie in der Homerischen Wesensfülle von ‚Hermann und Dorothea', nicht festliche Verklärung wie im sonntäglich schreitenden Vorspiel der ‚Meistersinger', auch nicht idyllisch-distanzierende Verklärung wie bei Eichendorff — vielmehr eine Art sittlicher Verklärung, im Stil eben der ‚Glocke'! Leitmotiv ist die Ethik des Werks und des Diensts, ein wahrhaft menschlicher nicht wirtschaftlicher Begriff der Arbeit (Arbeit als Wert nicht Ware), ein hoher Lebenssinn auch für die Armen und Armen im Geist, die Uninteressanten und Unberühmten (für die Nietzsche so wenig gesorgt hat): Wo immer es in Deutschland wirklich demokratische Dichtung gibt, wird diese Bahn gekreuzt! Allgemein freilich hat auch Chamissos ethischer Realismus die Einfalt und Größe Schillers nirgends zu wahren vermocht: Auch er deutet das Ethisch-Kollektive zum Ästhetisch-Kollektiven um, auch er stellt die Milchkuh in den Löwenzwinger, auch er gibt vieles Gesellig-Nützliche und Bieder-Löbliche und Freundlich-Grinsende als solches für bedeutsam aus. Am glücklichsten bleibt dieser Realismus füglich da, wo schon sein Gegenstand zu ethischer Motivik drängt: in der betrachtsam-besinnlichen Fabel nach Uhlands und im anklägerischen Zeitgedicht nach Bérangers (allerdings abgedämpfter) Art, in klassizistischer Balladik und im „Pro defunctis" des ‚Salas y Gomez'. Der realistische

comte bourgeois überlebt den romantischen bourgeois gentilhomme: Zeitwende, wie sie dann am kühnsten in Immermanns Schöpfung umspannt und gesichtet wird.

Wie E. Th. A. Hoffmann romantische Energien mit realistischen amalgamiert und Chamisso zu größtem Teil klassisches Menschentum in die Wirklichkeitsdichtung hinüberpflanzt, so bildet Immermann die längste Fuge zwischen Idealismus und Realismus schlechtweg. Er läßt sich demgemäß nicht außerhalb des jungdeutschen Kräftespiels würdigen (will sagen: nicht außerhalb der aus der Frühromantik in das junge Deutschland ziehenden Ströme) — und dieses Gesträng soll denn auch an späterer Stelle entwirrt werden. Hier aber ist nur noch die weitere Richtung der bisher verfolgten Spuren anzudeuten! Die spukhaft-taghelle Doppelheit Hoffmanns, die zugleich im Stil der ‚Undine' und des ‚Schlemihl' und deren manieristisch-belletristischer Ableger fortzeugt, ist nun bei Immermann als ein viel reicheres Neben- und Gegeneinander der beiden Sphären gegenwärtig: Schon die beredteren und grübelnderen ‚Epigonen' unternehmen tausend Versuche, das Bürgerlich-Tüchtige gegen das Höfische, das Antiquarische, das Gespreizte zu sichern; der ‚Münchhausen' aber und seine saubere Scheidung der beiden Schauplätze (Adels- und Bauernwelt) hält Idealismus und Positivismus, zwei Mächte die das junge Deutschland geflissentlich zu vermischen und zu vermählen strebt, streng auseinander. Vollends im Zeitalter des poetischen Realismus gibt jenes idealrealistische Ringen nach Einklang der metaphysischen und der psychologischen Güter bald schläfriger Nachbarschaft des Heroischen und des Idyllischen Raum, bald verstockter Einseitigkeit eines sitzen gebliebenen Physiokratismus. Immermann aber, Wanderer am schicksalschwersten Scheideweg seines Jahrhunderts, bedeutet unserer Entwicklung Ähnliches wie im Westen nur ein Balzac, im Osten nur ein Gogol! Balzac, übervoll einer grandios apriorischen Seelen- und Sachenkunde, die sich indessen ausschließlich im Handlungs- und Menschen-Bilden bewährt,

Geist vom Geist Rabelais' in Fleisch vom Fleisch Zolas, entwickelt sich vom manieristisch-nonchalanten Zwielicht der (noch halb der Kolportage angehörigen) ‚Femme de trente ans' (1831) und der romantisch-realistischen Schlemihl- und Kreisler-Doppelheit der ‚Peau de chagrin' (1832) zur härteren Einform von großer Linie und engem Detail: schon in der ‚Eugénie Grandet' (1834) und im ‚Père Goriot' (1835). Ebenso überwindet Gogol, Psycholog und Plastiker zugleich, die Halbheit des Übergangs — durch Zweiheit zur Einheit: vom Hoffmannischen Doppelschein seiner phantastisch-realistischen Novellen (insonderheit der ‚Mantel' ist wohl der weltliterarische Typus und Gipfel dieser gesamten Gattung) über die straffere Wirklichkeits-Zeichnung der ‚Gutsbesitzer' und noch mehr des ‚Taras Bulba' (dieser nicht ganz unwürdigen „kleinrussischen Ilias") bis zum vollendenden Zeit- und Gesellschafts-Roman ‚Die toten Seelen', dieser ersten Leibwerdung der Mutter Rußland, der Puschkin den Atem, die Byron-Trabanten die Spannung, die Franzosen-Schüler die Glätte gewonnen haben — ein Morgen der Verjüngung, der Verursprünglichung, der Vervolklichung, trächtig bereits der Dostojewski-Synthese, der vielleicht reinsten europäischen Synthese von romantischer Tiefe und realistischer Dichte[1]). Immermann freilich, vor

---

[1]) Die Dostojewski-Inflation 1918—23 scheint seit der neuen Mark-Währung einer rasch fortschreitenden Ebbe zu weichen. Angesichts nun einer jüngst ebenso wüst überschätzten wie vorher wüst unterschätzten Gestalt ist Abgrenzung beider Extreme vonnöten: Dostojewski ist einerseits Literat von bescheidener Intelligenz, einerseits Lohnschreiber dessen Romane reich an Schmutz und Schlacke sind wie kein anderes Großwerk der Weltdichtung (wie nicht einmal Balzac). Zugleich aber ist er der Mund einer ungeheueren Schicksalsgemeinschaft: Der Riesenleib Rußlands, Jahrhunderte verstümmelt und geknebelt, erhebt die Stimme; wie immer man über den Inhalt der berühmten Puschkin-Rede 1881 denken mag: es ist die eine Seele von Millionen-Hekatomben, die in jedem Satz schwingt; und wo Dostojewski das lautere Erz solches Seelentums schmiedet, vorzüglich in den ‚Karamasoff', da entwächst der Jahr-

die analoge Aufgabe gestellt, wahrt etwas vom Geblüt Jean Pauls: Seine zwei enzyklopädischen Romane lenken ihr Unterfangen, das Ganze der idealistischen Bildungsmassen an das Ganze der polytechnisch-politisch-ökonomischen Praxis heranzubringen (das kühnste dichterische, mindestens romanschriftstellerische Unternehmen dieser Art von der Frühromantik bis Nietzsche) zwar in die tiefstgrabende Selbstbesinnung (auch Zeit-Besinnung), in die umfassendste Ästhetisierung des ideellen und pragmatischen Kosmos, in die aufschlußreichsten Kreuzungen und Querungen von Denken und Handeln, Denken und Schauen, Denken und Formen: kurz, in ein ebenso extensiviertes wie intensiviertes Lebens- und Weltwissen, nicht aber in die Goethe-Einheit oder Nietzsche-Spannung jener Antipoden — diese Einform, die die Frühromantik fordert und Hegel dann ein letztes Mal doziert, und deren Unerreichbarkeit das junge Deutschland in „Zerrissenheit", in „Weltschmerz", in „Pantragismus" hineindrängt. Immermann aber ist der Kamm, der die Täler des jungromantischen Naturalismus und Realismus und Historismus verriegelt und die Ebene des poetischen Realismus den Blicken erschließt. Jungdeutschland flicht dann frühromantisch-idealistische und positivistisch-pragmatistische Fäden noch einmal zu wirrstem Knäuel. Indes die tragischeste und zugleich gestalthafteste Auseinandersetzung der Zeiten entbrennt in der Jahrhundert-Schlacht Heinrich von Kleists und im Jahrhundert-Ausgleich Franz Grillparzers.

---

tausend-Begegnung des Manns mit der Stunde das wohl Homerisch-volkhafteste Epos der gesamten Neuzeit.

I. Teil.

3. Kapitel:

Größe und Nähe (Kleist-Grillparzer).

Neben den bislang begleiteten Übergängen aus Romantik und Idealismus in Naturalismus und Realismus entspinnt sich einerseits der wildeste Zusammenstoß, andererseits der schwierigste Vertrag der zwei Epochen: Sendung dort Kleists, hier Grillparzers. Weder Kleist noch Grillparzer freilich erfahren durch solche Teilhabe an seelischen Gesamtheiten eine wesentliche Bereicherung — am tiefsten scheint ihr Schicksal noch den breitesten und dumpfesten Gemein-Mächten eingebettet, dort denen des märkischen Sands hier denen des Donautals. Das Band zwischen den beiden aber bleibt, bei so viel Autarkie, nur ihre allgemeine Mittlerstellung zwischen großem Stil und dichtem Stil, Monumentalität und Konkretion, Antike und Shakespeare — bei Kleist mehr eine Gegensätzlichkeit von idealistischem Apriori und realistischer Nervenwelt schlechthin, bei Grillparzer der Widerstreit von klassischer und romantischer Dramaturgie, protestantischer und katholischer Tragik, Kothurn und Mikroskop. Das Und also gilt zwischen Kleist und Grillparzer so wenig und so viel wie eben zwischen Klassikern — auch zwischen Goethe und Schiller und Hölderlin, selbst zwischen Goethe und Schiller gibt es, die Übereinstimmung des Urteilens und Wertens abgezogen, durchaus keine viel engere Werks- oder Wesensgemeinschaft. Wer füglich Grillparzer „und“ Kleist als Glieder einer Reihe sehen wollte, der müßte diesen wie

jenen der deutschen „Klassik" gesellen; und jedesfalls wie Klassiker müssen beide gewürdigt werden: einsame Gipfel über dem jungromantischen Unterland und der spätromantischen Nebelschicht, keineswegs freilich einsam wenn man zurück bis Luther und voraus bis Nietzsche visiert, bei aller temporären Unverbundenheit und Ungeschlossenheit in größtem Feld Bahnbrecher nationaler Form. Gerade einer in diesem Fall individualistisch angepaßten Darstellung — das Ziel aller historischen Methode ist Wirklichkeitstreue und Lebensnähe und Geistfülle, nicht fixe Tabulatur — entrollt sich eine säkulare Ausstrahlung der beiden Eigengänger.

Kleist ist das Gewitter des Tags, dessen die Jungromantik erster Morgendämmer ist. Ein Arnim entfrönt seinem dornigen Boden nur schlichte und nährende Frucht; Kleist schmettert seine ehrgeizige Stirn wider den Stein des Widerstands: die sprödeste Erde birst und gebiert ihm den apokalyptischen Reigen des ‚Michael Kohlhaas', gebiert die satanische Orgie des Amazonenstreits, gebiert die Traum- und Märchendünste des ‚Käthchen von Heilbronn' und die fauchende Mordgier der ‚Hermannsschlacht'. Ein Eichendorff verkörpert in heiterer Wanderschaft die Liebe zur Sonne, zur Jugend, zur Heimat, zur Gemeinschaft und zur Unendlichkeit; Kleist hetzt furiengepeitscht im ganzen Raum zwischen Berlin, Paris und Wien umher, beethovenhaft-undurchdringlich (sowohl taub wie stumm), ein Raubtier das rastlos den Käfig durchmißt, wider jeden der Stäbe knirschend. Früh- und Spätromantik fußen im Ineinander von überpersönlicher Metaphysik und persönlicher Psychologie, die Jungromantik sänftigt den Faustischen Selbststreit zu Wuzischer Gelassenheit; bei Kleist aber flammt das tollste trotzigste tödliche Gegeneinander — am heißesten in der ‚Penthesilea', am umfassendsten im ‚Homburg': dort heroisch-barbarische Landschaft und zugleich zuckender Nerv, bohrendes Trauma, grimmiger Spasmus (dank solcher Doppelheit das scheinbare Paradoxon eines geradezu monumentalen Realismus), hier elementarer Konflikt

zwischen Ich und Staat, Ich und Gesellschaft, Ich und Welt — sonst aber alles festgebannt zwischen die Wände des Selbst, vulkanisch siedend in fugenlosem Gehäus, ohne Ventil und Kühler abgesperrte Über-Glut und Über-Spannung. Diese Monade hat wirklich kein Fenster! In Nacht und Höllenschlund umkrallen sich Wahrhaftigkeit und Ekstatik, Pflichttreue und Bakchantik, Auftrieb und Insuffizienz, Gepreßtheit und Expansion. Jedes der Dramen Kleists reißt eine Viper aus diesem zischenden Knäuel, erst der letzte Streich spaltet den ganzen eitrigen Wust. Überall Interjektionen, alles nackt und voll Blut und Wunden, nicht schwül und gesalbt und narkotisch wie Gryphius oder Lohenstein oder auch Zacharias Werner, sondern voll Fichtischen Aktivismus, drauf los dreschend nicht mit Gefühl wie Theodor Körner oder selbst mit Gesinnung wie Ernst Moritz Arndt, sondern tatlechzend, tatverklemmt, tatheiser sozusagen (wie einer heiser wird, der immer reden möchte und nie zu Wort kommt). In all dem der erste Ahn des neueren Expressionismus, falls man nicht schon den ‚Ugolino' Gerstenbergs (das Kleistischeste Stück des XVIII. Jahrhunderts) als expressionistischen Vorklang ansieht oder gewisse Ballungen und Stauungen Klingers und Lenzens. Auch Kleist, das eben ist das Los des Angeschmiedeten, bedeutet jeder Satz den Riß an einer Kette; was immer er beginnt, wird sogleich zur tyrannischen Monomanie, ob Wissenschaft ob Landwirtschaft, ob Eros ob Patriotismus; immer aufs Neue treibt er labyrinthische Stollen ins Seelische, und immer sieht er nur die Wände des Gangs, den er gräbt; ein wahrhaft elementarer und tragischer Individualismus: der Nerv auch alles Kleistschen Realismus, eines heroisch-dämonischen nicht idyllisch-phlegmatischen Realismus, eines idealistischen Realismus, eines Realismus der heldischen Spannung.

Bei Schiller ist der Überschwang nur Anstoß, der Konflikt und Katastrophe schürzt (freilich ein notwendiger Anstoß, im Gesetz des Menschen und der Welt verwurzelt);

bei Kleist ist der Überschwang Ursprung und Ziel, selbsterfüllt ohne Schuld ohne Zwist ohne Katharsis. Schiller vernichtet diesen harmonie-feindlichen Trieb durch seine dramatische Form, er entstofflicht und zähmt ihn; für Kleist bleibt er gleichzeitig Stoff und Form, weder Ausbruch noch Stillung ist wesentlich, sondern die Spannung als solche. Schillers, des reifen Schiller Tragödie lenkt das Erhabene in das Humane zurück: er entfacht Feuersbrünste, um sie vom Menschen in Kampf und Untergang löschen zu lassen; hingegen Kleist erklärt das tragische Plus ultra, Pro et contra in Dauer: er entrollt nur die Glut und den Qualm, die Lichtgarben und das Entsetzen, das blindwütige Es im Ich. Trotzdem zeigt Schiller den Menschen und sein Gesetz im Spiegel der Weltordnung, Kleist aber auch die Weltordnung im Menschen — die Antithese unserer zwei größten Tragiker: des totalsten und des extremsten! Ein Schritt des Weltgeists aus dem XVIII. ins XIX. Jahrhundert! Mitten durch Kleist und seine Schöpfung zieht die Grenze! . . . Ein art- und rangverwandtes Kriegertum ist unter den Zeitgenossen höchstens noch bei Byron, der ja die europäische Scheide bildet zwischen dem Zeitalter des Geists, der überpersönlichsten Bindung noch des Persönlichsten, und dem Jahrhundert der Seele, der persönlichsten Lösung noch des Überpersönlichsten. Kleist freilich ist nicht Brücke zwischen Ufern, sondern Blitz zwischen Wolken; ein Kain wie Ulrich von Hutten, der an der Mark zwischen Ritter- und Bürgerzeit fällt wie Kleist an der Wende vom Idealismus zum Realismus; ein nationaler Mythos fast, ein Winkelried, ein Konradin. Deutsch ist nicht nur Kleists sozusagen apriorischer Elan — der eignet allen großen Realisten, Balzac und Gogol ebenso wie Shakespeare und Jean Paul; deutsch nicht nur Kleists sich-Einwühlen in kärgste und gröbste Kruste, der stete Versuch durch die Forderung des Unmöglichen das Wirkliche aus den Angeln zu reißen, das Vergewaltigen der Umwelt; deutsch nicht nur der spornende Wille nach Wert, nach Erhöhung, nach

Übermenschentum nicht bloß Machthabertum. Deutsch, deutsche Tragik ist es, daß solche allseitige Über-Ausdehnung (der Hebbel dann die bekannte tragische Formel findet, wie ihr schon Kleist den ursprünglichen tragischen Atem gibt), solches verzehrende Besessensein von allen Fiebern und Räuschen keineswegs auch ein Unbeherrschtsein bedeutet. Kleist zählt nicht zum Stamm der Günther und Grabbe, der Marlowe oder Verlaine; gleich unerhört wie seine Zügellosigkeit ist seine Zucht; er sinkt nicht von Stufe zu Stufe, wie Allan Poe und Swinburne, Baudelaire und Rimbaud und all die königlichen Sklaven am Triumphwagen des Morphiums, sondern wie Phaëton des Helios Sohn wütet er ebenso mit Peitsche wie mit Zaum, bis sein Gespann zerschellt: Dieser Spannung entwächst Kleists Drama, Kleists Untergang! Nicht in einer, sondern in mindestens doppelter Richtung haut Kleist über den Strang, und darum nur ist er kein Karikist wie Griepenkerl, sondern noch in der rasendsten Brunst ein Menschheitsdichter wie Strindberg. In solcher inneren Form der Tragik also liegt das Nationale Kleists, nicht bloß in märkischem Realismus (den gibt es in geschlossener Entfaltung von den Arnim und Alexis bis zu Liliencron und Fontane) und noch weniger bloß im patriotischen Pathos (das lebt, um wieder nicht nur die Kleinen zu nennen, von den Collin und Stägemann bis zu den Wildenbruch und Unruh). Und eben jene innere Form erweist Kleists anscheinendes Eigenbrödlertum, sein Lutherisches Dennoch (Trotz und Trutz der Herbheit des Oder- und Havellands, dem Napoleonischen Joch, der Stumpfheit zeitgenössischer Banausen), als Schild und Säule eines deutschen Schicksals.

Kleists Grundstimme also ist nicht mehr ein magischer Realismus des Ineinander (von dem Novalis spricht) und noch kein poetischer Realismus des Nebeneinander (wie erstmals in der Arnim- und nachmals in der Keller-Zeit), vielmehr ein dynamischer und dämonischer Realismus des Gegeneinander von Nächst- und Fernst-Perspektive. In

diesem Stil brandet die subjektive, fast eschatologische Erschütterung wider den Damm des zähen Preußen- und Junkertums; in diesem Stil sickern die Säfte des Idealismus in die störrische Masse einer sach-reicheren und sachhärteren Zeit; in diesem Stil treten die jungromantischen Fermente in die tiefste Schichte Lutherischer Wirklichkeits- und Tatbegierde. Kleists Realismus also ist nicht einfältiger Wuchs wie bei Eichendorff noch doppelsinniges Spiel wie bei Brentano noch auch schneidender Zwieklang wie bei E. Th. A. Hoffmann, sondern ein Aufreißen von Toren und ein Schwertzücken wider Himmels- und Höllenheere, ein Vorwärts, ein Hinab, ein Durch. Noch in die Welt des schlechten rechten Hiob Kohlhaas von Kohlhasenbrück brechen jählings alle Dämonen des Wunders und der Rache — gebändigt freilich in den eckigsten und eisigsten Chroniken-Ton, fast nüchtern und pedantisch wie der ‚Pitaval', oder wie oft Stendhal (dessen Lieblingslektüre der ‚Code Napoléon' gewesen sein soll), oder wie manchmal auch Flaubert in seiner viel berufenen „Impassibilité" (im Übrigen gemahnend an die ‚Judenbuche' der Droste-Hülshoff, zuweilen an Otto Ludwig, selten auch an die zwei goldenen Körner einer sonst blinden Henne: die ‚Marzipanliese' und das ‚Haus an der Veronabrücke'). Alles Kleistische eben bleibt wahrhaftig, abgründig und hemmungslos wahrhaftig, hell wie ein Bergsee und rauh wie ein Urwald, ein Blut, das keine Renaissance schönen Schein, kein Barock malerische Pose, kein Rokoko zärtliche Grazie gelehrt hat: Hier ist nicht Wachs und Ton, der leisem Druck gehorcht, sondern Granit, den erst Jahrhunderte des steten Tropfens höhlen! Auch das oft scheinbar so Gequollene der Kleistschen Sprache ist nirgends wuchernde Phantastik. Noch die grellsten und gleißendsten Bilder sind nicht so sehr Symbole und Allegorien als vielmehr Hyperbeln; zumeist also keine Erfindungen, nicht einmal Spiegelungen oder Brechungen, sondern vorzüglich Übertreibungen von realistisch Gegebenem und Wiedergegebenem, eine Art

Variationen von an sich wirklichkeitsnahen Sach- oder Bildbeständen: Hyperbeln nicht Metaphern.

Und dies rührt wieder an einen Gesamtnerv der deutschen, insonderheit der lutherischen Literatur! Diese Dichtung ist zweifellos die an äußerer Erfindung ärmste unter den großen europäischen Literaturen: Keine andere hat so viel an Handlungsmotiven borgen und einführen müssen; keine hat sich das Erbe der Antike so langsam und so tappend einverleibt; keine auch hat mit Überliefertem und Übernommenem so formlos geschaltet. Die weltgeschichtliche Rolle der deutschen insonderheit protestantischen Literatur liegt eben nicht so sehr in der Erfindung ewiger Fabeln und Formen als vielmehr darin, Schönheit und Geist am allernächsten an die Wirklichkeit heranzuführen. Gerade in diesem Sinn ist nun das Stilgesetz Kleists durchaus ein Stilgesetz bereits unseres XVI. Jahrhunderts — im Mittelalter bleibt das Deutsche natürlich viel schwerer aus der ritterlich-christlichen Einheit Europas herauszulösen. Im Luther-Jahrhundert aber vollzieht sich zum ersten Mal eine Art Kleistomachie! Ein sachhungriges, tatwilliges, soldatisches Menschentum ringt nach ästhetischer Kultur: Die Erfindung ist unzulänglich (man lebt vorwiegend vom Import antik-orientalischer und italienisch-französischer Schwänke und Anekdoten); die Sprache ist wie eben unter Kaufleuten, Lanzknechten, bestenfalls Volkspredigern; der Geschmack ist so gut wie überhaupt nicht vorhanden. Doch ebenso wie Kleist kommt auch das XVI. Jahrhundert, das zunächst gleichfalls an spröden Dingen, an karger Erde, an grobem Kommiß haftet, dadurch zu Bild und Stil und Dichtung, daß es realistische Data häuft und schwellt, steigert und übertreibt: Hyperbolik nicht Metaphorik ist auch hier die Seele des Gleichnisses. Ein Sachs, ein Wickram, ein Frischlin erfindet nichts — das wäre Sünde wider Luthers Geist! Bärbeißig-rauh und demütig-stolz, voll großartiger Nüchternheit (nicht seraphisch-verrannt noch ekstatisch-verzückt, sondern erzenen Fleißes und Ernsts),

in Berge versetzender (niemals Begriffe verwirrender) Zuversicht auf das Licht der Wahrheit ringt Luther mit dem Wort des Herrn. Die Bibelübersetzung Luthers offenbart die überwältigende Schwere des einzelnen Worts; die Sachlichkeit Luthers wacht unbeugsam über dem So-und-nicht-anders der Dinge; die Wahrhaftigkeit Luthers dient der einen gott- und geisterfüllten Welt — die Erdichtung einer zweiten schiene ihr frivole Hybris. Und wie sich füglich hier die seelische Bewegung ausschließlich in Bildern der Wirklichkeit ausspricht, so greift gesteigerte Bewegung nach gehäufter Wirklichkeit. Will etwa Ulrich von Hutten, ein Blutsverwandter Kleists, etwas hoch oder heilig sagen, dann schreit er es zehnmal heraus[1]. Er haut und haut verbissen nach dem nämlichen Punkt: Er zählt in seinem ‚Vadiscus' nach sage 180 Punkten die Sünden und Laster der Kurie durch. Er steigert quantitativ: er spricht sehr laut und sehr viel, doch alles was er spricht ist an und für sich wirklichkeitsgemäß; die Form der Renaissance und des Barock dünkte ihm lügenhaft — er selbst verzichtet darum auf phantastische Fiktion neuer Tatsachen oder Zusammenhänge und formt vielmehr durch überschwengliche Dimensionierung: hierin nähert er sich (wie insgemein sein Jahrhundert) zuweilen dem Grandgoschier, dem gallischen Pantagruelismus, dem Meister Rabelais (der mehr Aufschneider ist als Erfinder: eher ein Horribilicribrifax als ein curieuser Cavalier, der etwas vorspiegelt was an sich wahr sein könnte — vom ästhetischen Standort wahrscheinlich, vom realistischen hingegen Unterstellung und Betrug). Bereits bei Hutten also schwingt berserkerliches Condottieretum, vom Schlag fast der Francesco Sforza oder Colleoni, in heterogen-hyperbolischer Stoffwut aus. So will es die Menschen-

---

[1]) Die Unterschiede zwischen Huttens höfisch-zierlichem Latein und seinem haudegenhaft-herzhaften Deutsch (meisterlich aufgezeigt in Gundolfs Studie: ‚Hutten. Klopstock. Arndt', Heidelberg 1924) wären auch unter diesem Gesichtswinkel einläßlicher Verfolgung wert.

und Sachentreue des christlichen Ritters: „Von Wahrheit will ich nimmer lan“ . . . Ein Gleiches gilt auch von der altfränkischen Gebundenheit Albrecht Dürers, selbst von der steiferen Biederkeit der Lukas Cranach und Hans Sachs. Die Hemmung Dürers freilich liegt nicht nur in seinem Wirklichkeitssinn, sondern auch in seinem Buchstabensinn: Hieronymus im Gehäus oder die bethlehemitischen Mütter, alles muß vorweg dem Wortlaut der Schrift genügen, und erst nach dieser Fron darf Dürer für den eigenen künstlerischen Drang arbeiten — er tut freilich auch dies mit Bärenkraft. Und schon im Zyklus zur Apokalypse ist monumentaler und eschatologischer Realismus (Dürers wenn man will Kleistischeste Schöpfung). Ästhetischer Elan in widerstrebendster Masse! . . . Eben diese Polarität ist auch Fischarts Rhythmus: Noch dieser wüsteste und borstigste, formerisch impulsivste und sprachlich genialste Sproß des Luther-Jahrhunderts senkt seinen Furor in den schnöden Teig geradezu eines Schimpfwörter-Lexikons: nicht viel anderes ist die Geschichtklitterung. Zyklopische Mammutwucht rennt wider alles was ihr in den Weg tritt, ein rasender Eber wühlt in die Erde wo sie am felsigsten ist, titanische Über-Spannung rafft alles Nächste und Gröbste in ein monströses Quodlibet . . . Ein Stück wahrhaften deutschen Dionysiertums (nach Substanz nicht nach Form fast ein Klumpen vom Seelentum Michelangelos), im XVI. Jahrhundert oft bis in Pamphlet oder Satire verzettelt — und noch in weitesten Strecken der wissenschaftlichen Ausgrabung, Auswertung harrend! So wie wir in die Kunst der Griechen nur dadurch Einlaß gewinnen, daß wir (nach Nietzsches Wort) „hinter der schönen Fläche die schreckliche Tiefe“ erschauen, so öffnet sich das dichterische Herz des Luther- und Dürer-Jahrhunderts, und damit ein Stammbaum so Shakespeares wie Kleists, nur demjenigen, der im chaotischen Sachenkrimskrams und Muskelaufwand des bürgerlichen Erfindungs- und Entdeckungszeitalters die Daseins-Hymnen brausen und die Unendlichkeits-Sehn-

süchte schlagen fühlt. In solcher Kontrapunktik also — auch hier gilt es geistlichsten Sinns (von der sola fides beschwingt) weltlichster Wirklichkeit zu dienen — wurzelt die Rasse Kleists und seines Realismus, strengstens zu unterscheiden von jenem spät- oder jungromantischen Entspannungs-Realismus, der in sauberem Rechts und Links von Ding- und Traumwelt schaltet, wie eben in höchster Schicht E. Th. A. Hoffmann[1]. Kleist aber hat jenen deutschen Teufel im Leib, der nie als solcher an die Oberfläche tritt! Nichts wäre ihm ein Teufel, der nur von außen stieße! Dem ziemt's, die Welt im Inneren zu bewegen und das Dunkle wollend das Lichte zu schaffen! Es gibt keinen Stil, wo Idealismus und Realismus (an sich hilflose Schulbegriffe), ja vielleicht überhaupt Modernes und Monumentales so innig durchdrungen wären wie hier.

Ist Kleists poetische Substanz zumeist nicht Metapher sondern Hyperbel der Realität, so ist nun auch sein dramatisches Darstellen weniger Hinstellen des Du als Ausstellen des Ich: wieder nicht Objektivation und Projektion, sondern Hyperbel der Individualität. Wie also schon die meisten Bilder Kleists nicht so sehr Erfindungen sind als Steigerungen der Wirklichkeit, ebenso sind die meisten Gestalten Kleists nicht Erfindungen, sondern Steigerungen des Ich. Gewiß, auch alle ältere deutsche Sachlichkeit entspringt dem Individualismus — dies bezeugen schon Dürer und Hutten und Fischart; in Kleist aber wächst dieser Individualismus, je näher er an die Dinge und je tiefer er in die Charaktere gerät. Bei Goethe entbrennen zuerst die Orkane der Leidenschaft und die Kunstform sänftigt und sittigt sie dann; bei Kleist ist die natürliche Sinnlichkeit kleiner als die Affekte zum Beispiel der Penthesilea: Kleist objektiviert nicht, er exaggeriert und forçiert; sein Wille

---

[1]) Den gewürdigten ausländischen Vertretern des Doppelstils gesellt sich unter anderen auch Prosper Mérimée, mit seinen realistisch-magischen Meisternovellen ‚La Vénus d'Ille' und ‚Les âmes du purgatoire'.



übt Erpressung an den eigenen Gesichten und Gefühlen; seine Formung ist ein Hinaufziehen, ein sich-Emporbäumen und über-sich-Hinausrecken, ja ein Kasteien und oft ein Notzüchtigen seines natürlichen Kräftespiels. Kleist bleibt ein Dichter mehr des Sagens als des Gesagten, wie Jean Paul mehr das Fühlen gibt als das Gefühl. Der Weg zu jeder der Gestalten Kleists führt füglich durch ihn selbst[1]). Eben diese Verstrickung aber zeitigt ihm jene beispiellose Kontrapunktik die den Nerv etwa der ‚Penthesilea' bildet: Achill und die Amazone wie Pole eines Magnets, die männlichen und die weiblichen Kräfte nicht nur in jedem der beiden sich kreuzend (wie dies schon romantische Forderung ist), sondern auch korrelativ zum Zweikampf der Gegner in diesem wie jenem das innere Verhältnis ändernd (verstärkte Männlichkeit Penthesileas bedingt verstärkte Weiblichkeit Achills und umgekehrt); oder im ‚Käthchen': Kleistisches Übermaß speist sowohl den Wetter vom Strahl wie das Mädchen, die Antipoden sind Extreme der nämlichen Seele, und eben darum bleiben sie in Zwist und Untergang verschlungen wie keines der klassischen Paare; oder im ‚Homburg': ebenso wie der Kurfürst mit dem Homburg in sich ringt, so ringt der Prinz mit dem Fürsten in sich, zu gutem Ende. Eben die außerordentliche Spannung befähigt Kleist, sowohl das Vorwärts wie das Halt der Handlungen mit eigenem Blut zu tränken! Ein Schiller befiehlt nur das Vorwärts und überläßt der Weltordnung das Bremsen; Kleist trägt auch allen Widerstand in sich: er hetzt auf alle Klüfte los und reißt im letzten Augenblick herum; er kerkert die gierigste Bestie ins schmalste Verließ, doch dies um sie zu stacheln nicht zu zähmen, bis auf einmal beides zerspringt: zugleich der Schädel und die Wand, an die er rennt. Dieser grandios dramatische Puls

[1]) Solch absolute Monologik ist ein Mal auch des Expressionismus, der sich ja unlängst folgerecht dem Monodrama zugewendet hat, diesem Experiment schon der versinkenden Antike, gelegentlich auch des Barock (Johann Klaj).

(der freilich nicht ohne Weiteres auch ein tragischer ist) pocht schon im wollüstigen Spiel mit dem Verschweigen und Verhehlen und dann Ahnenlassen (im ‚Amphitryon', selbst im ‚Zerbrochenen Krug'), mit dem Lauern und Hinhalten und plötzlich Zustoßen (in der ‚Hermannsschlacht'), mit der gepreßten Erwartung und schleichenden Tücke und mordenden Wut (in der ‚Penthesilea'): Noch Allersinnlichstes empfängt dadurch ein Pathos, eine Dialektik, eine katastrophische Struktur, einen überpersönlichen Weltgehalt wie nur, am höchsten, bei Shakespeare! Die stete Ich-Bezogenheit freilich verwandelt lange Strecken der Kleistschen Dramen in planen epischen Bericht (der sich bisweilen, mit wenig Glück, hinter äußerem Scheindialog zu verbergen sucht) und beraubt die Tragödien auch sonst der (im tieferen Sinn) theatralischen Qualitäten. Goethes und Ifflands Ablehnung der letzten (der vollendeten) Stücke besteht zu Recht, wenn man, wie Goethe zu Eckermann, sagt: „Ein Stück auf dem Papier ist nichts"; zu Unrecht, wenn man die Schaubühne als literarische, ja selbst als im weitesten Sinn „moralische Anstalt" betrachtet. Das Drama Kleists ist durch und durch ein Lesedrama[1]). Ein Wort Grillparzers umbiegend darf man zusammenfassen: „Kleist spricht nach oben, Goethe spricht von oben". Wo Helden Hauptmanns und selbst Ibsens aus festem Gefüg organischen Wuchses sprechen, da reißt sich Kleist erst gleichsam zu seinen Helden empor (zu eben diesem Verfahren bekennt sich ausdrücklich sein Aufsatz ‚Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden'). Die schrankenlose Hingabe an seine Leidenschaft soll ihn zur Reinheit führen; er dämpft die Regungen nicht, bis sie rund oder glatt werden; er drückt so lang aus, bis das Riesenmaß

---

[1]) Noch unbekannt ist hier die 1927 zu Dresden geborene Oper ‚Penthesilea', Libretto von Kleist, Musik von Othmar Schoeck — wohl Gegenstück zum ‚Wozzeck' Alban Bergs oder zu Ettingers Vertonungen des ‚Clavigo' und der Hebbelschen ‚Judith' — Nachzüglern der ‚Salome' und der ‚Elektra'.

der Leiber aller Reibung entsteigt. Das alles läßt sich indes nicht durch Maske und Geste verkörpern: Wo noch die schwächste Schiller-Aufführung ein Mehr (vor dem Lesen) erbringt, geht noch in der stärksten Bühneneinrichtung Kleists vieles dem Lesenden Gegenwärtige verloren . . . Wie aber in Kleists Realismus alle Höhen und Tiefen der deutschen Seele sich öffnen, so wallt und glüht in seinem Aktivismus der feurig-flüssige Urzustand eines ganzen Kosmos. Ein Idealismus führt realistischen Pinsel, ein Realismus schießt nach idealistischen Zielen: Zwischen Idealismus und Realismus gibt es kein Vorher und Nachher (wie bei den Epigonen), nur tragische Verwachsung und Verstrickung wie in höchstem Leben. Ein paar feinere Schattungen dieses Konflikts sollen nun noch in rascher Musterung der Einzeldramen angedeutet werden.

'Familie Schroffenstein' und 'Käthchen von Heilbronn' sind Kleistscher Branntwein in Schläuchen des Ritter- und Räuber-Spektakels; Kleists Eigenform aber, so weit sie wider fremden Apparat sich durchsetzt, besteht in einer gewissen Universalisierung, fast einer Musikalisierung, ja einer dionysischen Einschmelzung jener Stoffe: um alle Dinge geistert Tieckscher Rausch und manchmal Eichendorffscher Traum, alle Begebnisse und Verhängnisse werden zur einen Gespenstersonate der Glücksverzücktheit und Unglücksverfolgtheit verwoben — wie sonst wohl nur in Zacharias Werners stärksten Augenblicken, weit weniger beim ersten Grillparzer oder in Hebbels 'Judith' . . . Ein Erstes vom Geheimnis des Kleistschen Realismus enthüllen der 'Zerbrochene Krug' und der 'Amphitryon', jener am allergeeignetsten, dieser am alleruntauglichsten Objekt: Im 'Krug' ist ein Stück holländischer Sachenkunst, voll Vorahnung beinah der Menzel oder Liebermann, in sich geschlossen und gefugt fast wie die Kuh des Myron, zudem gefingert und gebosselt wie nur ein analytischer Automat Henri Becques — all das ohne den Mozartischen Glanz und Rossinischen Schaum eines Shakespeare-Lustspiels.

Viel krasser aber offenbart sich dieser Mangel im ‚Amphitryon': Molières ‚Amphitryon' ist Glied einer mehr als zweitausendjährigen überaus gleichförmigen Kette, der gleichförmigsten überhaupt in abendländischer Kunst. Vergleicht man etwa das ‚Schiedsgericht' des Menander und die ‚Menaechmen' des Plautus mit den Intriguen Holbergs und Goldonis, ja selbst des Wiener Theaters zu Maria Theresias Tagen (zum Beispiel eines Heufeld), oder sogar des lebenden Jacinto Benavente (nicht ohne Weiteres auch Pirandello), dann erweist es sich schier unmöglich, die Spuren der verschiedenen Jahrhunderte in solcher Reihe aufzuzeigen; ein Gott des Lachens und des Spiels waltet in dieser europäischen Komödie, so wie ein Geist des Kriegs und Sturms in der germanischen Tragödie webt, vom Hildebrandslied über Shakespeare zu Kleist. Im ‚Amphitryon' nun durchschneiden sich diese Linien wie nirgend anderswo — die Kleistsche Brutalisierung und Hieratisierung des Franzosen, die artistisch besehen wie eine gigantische Taktlosigkeit anmutet, wird so zur großen Auseinandersetzung von Germanischem und Romanischem, Modernem und Antikem, Tragischem und Komischem (was freilich nicht die dichterische Qualität, wohl aber die geschichtliche Dignität dieses Pseudo-Lustspiels erhöht) . . . Bietet so der ‚Amphitryon' den Anblick eines Polyphem der unversehens in ein Rokoko-Boudoir geraten ist, so zeigt der ‚Guiskard' den Zyklopen, der geflissentlich den antiken Kothurn besteigt. In bündigster Formel: Kleist kratzt den Sophokles und entdeckt den Shakespeare. Was er sucht, ist das Monumentale an Stelle des Romantisch-Abenteuerlichen und -Empfindsamen, die übermenschliche Erhabenheit des Schauers und Untergangs; nach klassischem Muster verlegt er die Wirrung des Knotens ganz in die Vorgeschichte, merzt er die Akteinteilung aus, beruft er Volksmassen und Chöre — allerdings unter Verzicht auf die antiken Requisiten. Antik ist anders — doch Kleist kommt hier zu sich selbst. Und was an Gewinn solches Ringen ihm schenkt, liegt

im krönenden Dreiklang des Schluß-Werks zutag . . . Die ‚Penthesilea', in schreienden Visionen des Feuers und des Hasses der nackteste Kleist, überkreischt Rubens-Bakchantik und Victor Hugosches Furioso mit Gryphius- und Lohenstein-Stimmen, auch Wernerischem Heulen und Zähneklappern — trotz allem Paroxysmus voll somnambuler Sicherheit in hysterischen Labyrinthen, voll kriminalistischer Schärfe des Blicks und vivisektorischer Härte des Griffs: Der tollste Sturm- und Amoklauf einer fast religiösen Eschatologie in neues Nerven-Ich und neue Nerven-Welt... Die Spannung der ‚Hermannsschlacht' aber liegt in der gigantischen Kontrapunktik von Realismus und Aktivität — einer wieder echt Kleistischen Form des Zusammenpralls von wirklichkeits-hütendem Aposteriori und wirklichkeits-schaffendem Apriori, von Dichte und Größe des Stils. „Schlagt ihn tot! Das Weltgericht fragt euch nach den Gründen nicht!" — ein solcher Ruf ziemt nur dem Handelnden; der Handelnde, nach Goethes Wort, ist „immer gewissenlos", er darf gewissenlos sein, denn er muß gewissenlos sein; der blinde Haß ist keine Zeugungskraft des Dichters und Gestalters, nur in der Tat bewährt er sich als schöpferisch. Die ‚Hermannsschlacht' strebt darum notwendig dieses an sich unpoetische Motiv durch eine Synthesis von Bild- und Hiebgewalt in angemessene Leiblichkeit zu führen; Dichtung, für Kleist von vornherein gewalttätiges Dicht-machen alles Größten und Äußersten, wird so zu jenem Grenzfall des aktivistischen Dramas, der dann durch Grabbe und später Strindberg bis in die Gegenwart fortzeugt; die tragischen Kategorien aber des ästhetisch-ethischen Konflikts verwandeln sich auf diesem Weg aus dem klassischen Gegensatz zwischen Wollen und Müssen in eine viel verwickeltere Wechsel-Zersetzung von Müssen-Wollen und Wollen-Müssen, deren amoralische Auslegung späterer Klärung bedürfen wird[1]) . . . Der ‚Prinz von

[1]) Vgl. den Beginn des folgenden 6. Kapitels!

Homburg' endlich, der alle Formen der Kleistschen Polarität in sich eint, lenkt das angedeutete Kräftespiel auch in die klassische Antithese von Pflicht und Neigung zurück, oder vielmehr — da alle Dinge vielgestaltiger geworden sind (die Romantik hat ebenso die emotionalen Komplexe der Sittlichkeit wie umgekehrt auch die sittlichen Werte der Neigung entdeckt) — in die Klassik-nähere Antithese von Pflicht-Ethos und Neigungs-Ethos (eine Antithese, keine Harmonie!), genauer noch von Kantischer und Schleiermacherischer Moral: Der Kurfürst bekommt es mit der persönlichen Regung zu tun, der Prinz mit Gemeinschaftstrieb — Weisheit und Leidenschaft umarmen sich. Freilich ist dieses Drama, anders als alle früheren Kleists, von vornherein nicht auf den letzten Konflikt angelegt: Schon der Traum des Eingangs verbürgt die Vermeidung des tödlichen Ausgangs; es fehlt sohin tiefste Erschütterung, und auch die Katharsis ist demgemäß eher festlich als wesentlich, fast wie beim reifen Schiller geht gesamtmenschliche Vollendung vor übermenschlicher Hybris. Dennoch behält der ‚Homburg' eine ungeheure Spannweite des Stils: Kleists Härtestes und Zartestes, sonst nicht immer zu gutem Klang gepaart, versöhnen sich zu realistischer Gelassenheit voll beherrschtesten Überschwangs, zu psychologischer Subtilität trotz heroischem Zug, zu neuer Gegenwartsfreude bei echter Monumentalität. Noch einmal strahlt die sich selbst verzehrende Flamme ihr mildestes Licht, dann erlischt sie krampfig und jäh.

Kleist also tut einen ersten, tollkühnen und tödlichen Sprung aus der idealistischen, mythischen Welt hinüber in das XIX. Jahrhundert; einen weiteren Schritt auf besonderem Geleis unternimmt dann Franz Grillparzer. Kleist bleibt bei wachstem Realismus heldisch-Huttenhaft, Grillparzers Realismus züchtet viel schwierige Kauzerei; Kleist wahrt trotz psychologischem Impuls die Wucht des Schiller-Atems, Grillparzers sublime Psychologie huldigt kontemplativ-quietistischer Lebensform; Kleists Individua-

lismus weist letztlich in die Tat und Gemeinschaft der Freiheitskriege, Grillparzers Kult des Persönlichen verschanzt sich immer mehr ins Abwegig-Selbstische. In Kleist ist noch Naivität der großen Epoche, die heilige Einfalt der Schiller- und Hölderlin-Zeit, in Grillparzer ganz überwiegend der reflektierend-sentimentalische Selbststreit romantischer und nachromantischer Seelenlage, den erst Nietzsche bezwingt. Kleist knäuelt und türmt noch, Grillparzer spaltet schon; Kleist ist ausschließlich Müsser, Grillparzer immer auch ein beispielloser Könner; Kleist handelt, Grillparzer leidet; Kleist zerschellt, Grillparzer zersetzt . . . Kleist hat viel weniger geduldet als Grillparzer; er kennt weder die Tannhäuser- noch die Tschandala-Qualen, wie sie das Mark der Werner und Grabbe nagen; er zerreibt sich auch nicht wie die leuchtende Jugend der Shelley und Keats, oder auch nur der Lermontoff und Puschkin. Er fällt wie die Kräuter im Maien — kriegerisch wie er gelebt das heißt gedichtet hat — es ist wie Florian Geyers Ende wohl ein Opfertod für das brennende Recht seines Herzens, doch sicherlich kein Strohtod.

Das Drama Kleists also birgt ein furioses Gegeneinander; Grillparzer aber schließt einen verwickelten Vertrag. Bei Kleist — das bleibt sein Größtes — sind Idealismus und Realismus unscheidbar verquickt; bei Grillparzer hingegen bilden sie zwei Provinzen, die nur durch Personalunion verbunden sind. Kleist also verkörpert den Kampf und Grillparzer den Ausgleich zwischen Menschen in der Weltordnung und Weltordnung im Menschen.

Grillparzer, ontogenetisch (kalendarisch) um 32 Jahre jünger als Schiller, ist phylogenetisch (biologisch) um mindestens ein Jahrhundert älter: blaublütig-reizsam, die „allzu

berührbare“ Seele in steter wissender Abhängigkeit von hunderttausend Dingen (auch gewesenen und kommenden), voll unerhörter Sensitivität für alle geistigen Wellen; sinnlich und dennoch nirgends zupackend, entzündlich und doch niemals dreinschlagend, tapfer und zäh und trotzdem tatflüchtig statt tatkräftig, eine Natur die aristokratisch mit ihrem Sein zahlt und nicht mit dem Haben und Können; bei aller Bürgerlichkeit keinen Augenblick Spießer, oft voll Schalkheit und selbst voll Anmut, nie bar einer gewissen Eleganz und eines tiefen Takts, ein Realist, ein Psycholog, ein individualistischer und hyperindividualistischer Robinson, der alle Öffentlichkeit haßt und alle Volksdichtung nicht riechen kann, verschrullt, verkauzt, jedes Fältchen besonderes Kennzeichen; ein Nervenmensch und Neurastheniker, Züchter von Hysterien und Sexualneurosen, reif auch schon für die Psychoanalyse oder Individualpsychologie (was die treuesten Sprossen des Schiller-Jahrhunderts durchaus noch nicht sind, geistige Mondgesichter ohne Arg und Fehl, von kümmerlichstem Bedürfnis gerade nach Psychologie der unterbewußten Zerrüttung). Grillparzer aber weist bei solchem Vergleich bereits Male von Dekadenz! Das jähe Schwanken zwischen Minderwertigkeits- und Überlegenheitsgefühlen, die Empfindsamkeit wider Beamten-Schikanen, das Glühen-und-nicht-schmelzen-können in der Liebe, das häufige taedium sui, das unablässige Verfolgtsein von der Tücke des Objekts, die angstvolle Hut vor drohendem Unheil, nicht zuletzt die Flucht vor dem Wahnsinn [1]); dazu die eigentümliche, weder Rousseauische noch Pascalische, Selbstzerfleischung, ein vielfach wollüstiges Verdrängen der aktuellen Impulse, eine Hautontimorúmenos-Art die jede

---

[1]) Bei Weininger heißt es treffend, der Wahnsinn sei der Teufel des aristokratischen Genius (wie eben Grillparzers und Hölderlins und Nietzsches Fall), während der Dämon des demokratischen Genius das Verbrechen bleibe (und dies stimmt ebenso bei Schiller und Dostojewski wie bei den Hebbel und Strindberg und Richard Dehmel).

Blume zerpflückt und die Fetzen voll Ekels von sich wirft; alles Produkte eines neuen Seelen-Kontinents, der in der Romantik an vielen Stellen zugleich aus dem Wasserspiegel des Geist-Jahrhunderts hervorzutauchen beginnt, der bei Kleist aus abyssischen Tiefen vulkanisch emporquillt, und der eben erstmals bei Grillparzer geschlossen und gefestet hingebreitet liegt wie eine Insel Atlantis . . . Grillparzer ist ein eingeborener Sohn der Kaiserstadt des provinzialisierten Deutschland: dieser physiognomie- und symbolstärksten unter den deutschen Städten, der damals so gut wie einzigen deutschen Großstadt, Hochsitzes der ältesten europäischen Universalmonarchie, zu Stein geronnenen Gemeingeschicks eines von Burg und Dom überkuppelten Völkerchaos. Grillparzer steht zu Schiller vielfach als der Weltstädter zum Kleinstädter. Er verleugnet in keinem Satz auch die Nachsommer-Luft dieser Großstadt und ihres Großstaats: umwittert von allen Dünsten des Schweizerhofs und allen Gespenstern der Kapuzinergruft, bekannt nicht vertraut mit den tausend Kniffen und Pfiffen der Kabale, eingeweiht in die Schliche des Beschwichtigens und Ränke des Verkuppelns. Es ist natürlich ein unendlich reiches Blut- und Seelenerbe, das hier angehäuft wird (wer zählt die Völker, nennt die Namen, die zeugend hier zusammenkamen): Junges sickert herein, Morsches wird konserviert, Erstorbenes fault und brütet fort in grenzenloser Agonie; formlose Schwaden des Slawentums ziehen herauf, die Gemeinschaft der Türkenkriege spukt nach, alle Zauber der italienischen Bau- und Theaterkunst leuchten zurück, der Geist des Escorial, vor dem Jahrhunderte lang der Erdkreis gebebt hat, hält die Embleme der Macht und des Prunks noch in eisernen Fängen. Und jeder dieser Züge liefert eine Farbe in der psychologischen Palette Grillparzers! Eine morbide Virtuosität, alles Private des Charakters zu malen wird ihm gebötig: Persönlichkeit nicht nur im Sinn der Renaissance (den erlesenen Menschen), nicht nur im Sinn der Reformation (das „unendlich wertvolle“ Jedermann-Ich,

unersetzlich und unwiederholbar), sondern auch die Persönlichkeit im allerunmittelbarsten und allergewöhnlichsten Sinn — als „je ne sais quoi": das Grimassierend-Aparte, das Verwickelte und Mätzchenhafte (wie denn zuweilen, gerade in Wien, ein Schankwirt oder Operettensänger, ein Sensal oder Sprachlehrer oder Fußballspieler um irgend welcher „bemerkenswerten" Besonderheit willen eine „Persönlichkeit" genannt wird). Ein Augenmerk für solche Kleinigkeiten bleibt dem gesamten Realismus des Jahrhunderts eigen, von Jean Paul bis zu Keller und Raabe: Der ganze menschliche Charakter wird in unscheinbarsten Nebendingen gelesen und dargestellt, in Pfeifenkopf und Uhrkette und Zimmerschmuck zum Beispiel (zu Unheil freilich hat der poetische Realismus diese Keller- und Raabe-Motive bald wüst überschätzt und verausschließlicht[1])). Das eigentümlich Wienerische des Kuriositäten-Kults aber liegt nicht so sehr in solcher Überschätzung als vielmehr in häufig vollständiger Perspektivelosigkeit jener Pickwickier-Züge: Nicht Kleines wird bevorzugt, sondern in absoluter Naivität werden sämtliche Maße Gewichte Bezüge der charakterologischen Details geradezu ausgelöscht. So sind noch Grillparzers Helden, vorzüglich jene vom moralischen Prinzip, neben hohem Ekel und tiefem Verzicht, überreich an stickig-

---

[1]) Und selbstverständlich wird hier nur die Einseitigkeit dieses Weltbilds verurteilt! Keineswegs soll nun roher Umkehrung das Wort geredet werden — so daß jetzt etwa an Stelle des „Vogelsangs" und der „alten Nester" ebenso ausschließlich der Broadway und Trafalgar Square und Kurfürstendamm treten müßten. Und zweifellos ist noch der Mensch als Raritäten-Schrein wesentlicher und wertvoller als eine bloße blinde blöde Fortschritts-Schraube. Indessen von Übel bleibt alles, was dieses Entweder-oder fördert, und dies tut so Keller wie insbesondere Raabe. Die Welthaltigkeit Raabescher Gesichte, seine leuchtende Güte, die ungeheuere Erfahrung des Herzens, dieser Hort der privatesten Humanität, wäre reicher, wenn er nicht der Ressort-Poesie sich verschrieben hätte: die „Nester" wären auch als solche menschlicher, wenn außerhalb „die große Welt" weniger schief gezeichnet bliebe.

familiären und beamtenhaft-spießigen Malen, die Sachenwelt zur Zwangsjacke verdichtend, wahlverwandt Feuchterslebens Pharisäer-Philisterium, das voll fellachischen Behagens einer Spinozistischen Dressur von Leidenschaften zu obliegen vorgibt, die in Wahrheit niemals seinen Schlaf und Appetit gestört haben; im Übrigen freilich verkörpert keiner wie Grillparzer die höchsten Möglichkeiten solcher Anschauung: Er weiß wie keiner von den Dingen, die stärker sind als der Mensch, stärker als dieser Nervenmensch — Dingen, wie sie Jean Paul zunächst nur ahnt und träumt und wie sie dann Flaubert und Thomas Mann experimental analysieren. Die Trauerspiele Schillers gehen noch in aller Herren Ländern vor sich; Grillparzers Schauplatz ist fast immer (noch auf Lesbos und am Hellespont, am wenigsten in Kolchis) Österreich; er bleibt der größte Psycholog der Habsburger, mindestens seit Velasquez. Bei Kleist ist es Frühling „und alles Holz steht in jungem Saft", die Erde ist körnig und spröd, weil sie noch keinem Pflug der Form gehorcht hat; Grillparzers Holz hingegen ist allzu brüchig und mürb, der Boden ist zu oft und mannigfach durchfurcht gedüngt besät worden, nicht jungfräuliche Krusten des Junkertums sind zu durchstoßen, sondern Restkrusten der Senilität zu umgehen. Kleist also tobt wider niemals gekneteten Felsgrund. Bei Grillparzer zieht unerhörte Lieblichkeit und Zärtlichkeit in trockenvergilbten Wuchs; der steife Mantel des Beamten legt sich schützend um dieses schüchterne Keimen; Ruhe wird hier nicht nur zur ersten Bürger-, sondern auch zur ersten Künstlerpflicht.

Grillparzers dichterische und geistige Umwelt ist der Herbst der österreichischen Barockkultur. Die südliche Sonderentwicklung, die anhebt mit dem cäsarisch-circensischen Spektakel des Kaiserhofs und der Jesuiten, den Opern und Balletten und Trionfi Leopolds I. — einer imperatorischen Kunst, der dann die Volkskunst Stranitzkys und seines Trosses ergänzend sich paart — diese öster-

reichische Sonderentwicklung beginnt im XVIII. Jahrhundert zu erstarren: das erweist sich schon darin, daß sie in diesem Zeitraum nur noch das Alterprobte, Gesetzte, Beständige anzieht — sie verleibt sich (seit Sonnenfels) den Rationalismus ein, sie saugt Elemente des Rokoko an (namentlich Wieland macht in Wiener Almanachen Schule), und insgemein sucht sie sich allem Klassizismus anzubiedern (schon Kaunitzens Theaterreform bahnt hier eine breite Gasse); nicht aber vermag sie die Kräfte der Gärung und Verjüngung zu amalgamieren: das Wiener XVIII. Jahrhundert hat keinen Sturm und Drang, keinen Klopstock und keinen Jacobi, keinen Klinger und keinen Heinse, keinen Gerstenberg und keinen Hamann. Noch Grillparzer ringt nicht so sehr mit den heroisch-expansiven als mit den renaissancehaft-konservativen Mächten des Nordens. Übrigens ist ja auch die Räson des Metternichschen Systems, Verwaltung und Gesellschaft und selbst Wissenschaft beherrschend bis ins Mark, nicht unähnlich wie Hegels zuinnerst kontemplatives und restauratives Gebäu, gegründet auf den fanatischen Glauben an unbedingte Rechte und unverrückbare Satzungen — und dieser Glaube ist durchaus auch Grillparzers Glaube. Der hält es mit dem Quietismus, dem stiller Friede vor Glanz und Größe geht — wie Stifters Vorrede der ‚Bunten Steine‘ das Ruhende als das Große und Fruchtbare preist oder wie Feuchterslebens ‚Diätetik der Seele‘ die Ruhe als das höchste Gut der Erdenkinder feiert — noch bis zu Saar und J. J. David und selbst R. H. Bartsch tönt diese Schwingung fort, auf höherer Stufe bei Trakl, auf höchster bei Rilke. Grillparzer ficht für das Gesetz und wider den Überschwang, für die Schwerkraft und wider den Auftrieb, für das Gewissen und wider das Wagnis. Grillparzer haßt alle starken und leidenschaftlichen Worte, Übertreibung ist ihm ein sicheres Merkmal der Schwäche und Liederlichkeit (wie dies, auf anderer Ebene, auch Hofmannsthals Überzeugung zu sein scheint). Er gibt im ‚Armen Spielmann‘ das erste und edelste Zeugnis des

„Desillusionismus“, vor C. F. Meyer und Flaubert und Stijn Streuvels: das Glück des Besiegten (freilich ohne das Elend des Siegers), die Schönheits- und Erfüllungs-Möglichkeiten des Armen und Schwachen und Dummen und Namenlosen. Er spricht im ‚Bruderzwist‘ jenes „Nicht ich nur Gott“, das den katholischen Grund dieser Einstellung öffnet: Grillparzers Diogenes-Moral ist nicht soldatischer, sondern katholischer Gehorsam, im Stil etwa des Miguel de Molinos [1]) — gesamtmenschlich noch näher aber wohl dem Baltasar Gracian, diesem Dichter und Philosophen des „desengaño“ der spanischen Gegenreformation (des Desillusionismus in barocker Prägung), einer Art Kreuzung zwischen Grillparzer und Schopenhauer, halb Nörgler und Naderer halb Gottesgeißel und Posaune über Jericho, gemahnend an des Ribera bald mürrische Strenge bald hehre Erleuchtnis — insonderheit Grillparzers Ebenbild Rudolf II. ist außen und innen eine Gracian- und Ribera-Gestalt. Grillparzers Wahlspruch bleibt gleichsam das Wort der de la Mothe-Guyon [2]): „Überlaß das Vergangene der Vergessenheit, die Zukunft der Vorsehung und übergib die Gegenwart Gott“. Es ist das Gegenteil des fernhin treffenden Wirkungs- und Geltungswillens der protestantischen Tüchtigkeit, die das Antlitz der Erde formt in dreifältiger Verantwortung gegen die Früheren Lebenden Späteren; es ist nicht Schillers Rasse, der sich rühmen darf, die ‚Räuber‘ hätten ihn des Vaterlands, der Seinen, des Brots beraubt; es ist nicht einmal der Tranquillität der zeitgenössischen Russen vergleichbar, unter denen doch Schriftstellersein so viel bedeutet wie Bereitsein zu Exil und Kerker und Schafott (nicht zuletzt hierin wurzelt ja die Größe dieser russischen Literatur: unmittelbare Nähe aller menschlichen Verhäng-

[1]) Vgl. in den ‚Grillparzer-Studien‘, hg. v. O. Katann, Wien 1924, die schöne Studie H. Roseliebs: ‚Grillparzers Weltanschauung‘, S. 40 ff.

[2]) A. a. O. S. 51.

nisse, grandiose Vehemenz der höchsten und stärksten Affekte, Selbstmord und -hingabe jedes Einzelnen zum Frommen des Ganzen). Bei Grillparzer aber bleibt alles Angelegenheit des Individuums — das scheidet ihn auch von romantischer Dramaturgie (so der Schellingschen), in der das Leiden wenigstens zum Weg der Entichung und der Verallung wird, und weist ihn wieder nach Spanien hinüber, wo unter ähnlichen Bedingnissen (Absolutismus, Kirchenherrschaft, vergreiste Weltmonarchie) der Passivismus gleichfalls zum Vehikel eines realistisch-psychologischen Individualismus wird . . . Für Schiller heißt der Übel größtes Schuld; Grillparzer aber lehrt beinah, der Übel größtes sei die Tat. Die Basis Schillers ist ein Optimismus: Jegliches Handeln verstrickt sich notwendig in Schuld, doch diese Schuld hebt sich gesetzmäßig auf, und das Ganze des Lebens geht aus der Tragödie gestärkt und geläutert hervor — noch der tragische Tod ist Bejahung des Weltsinns, Amputation des Faulen zum Heil des Gesunden, Harmonisierung noch des sich Entleibenden. Grillparzers Achse aber ist ein stetig zunehmender Pessimismus: Alles Handeln ist an sich Frevel und Sündenfall, ohne sittliche Möglichkeit und schöpferischen Ertrag. Der ähnlich beschaffene Schopenhauer läßt wenigstens in der Verneinung des Asketen und Anachoreten eine wenn auch nicht heldische, immerhin adelig-stolze Tugend bestehen. Grillparzer aber, der alles Vorwärts (ja alles Wollen) als solches zur Hybris verketzert, treibt sein Hamlet-Ethos zur Ausrottung auch noch des Mönchischen, im Neinsagen Kühnen und Trotzigen; er strebt zur Ruhe an sich, noch der Selbstmord wäre ihm Wirkung (die über sich selbst hinaus Gegenwirkung entbände); und so läßt sich ein Grillparzer durch einen räudigen Zeitungsklüngel aus der zeitgenössischen Dichtung löschen, er räumt einem Saphir das Feld, er läßt die Hyänen den Löwen verscharren. Auch seiner Helden unsühnbarste Schuld ist die, nicht zuhaus geblieben zu sein: ein Astrolog wird Kaiser, eine Dichterin Venus-Närrin, ein

Naturkind Kultusbeamtin, eine Harpyie Hellenin. Sie alle sind gerichtet, ehe sie sich wehren können; genug, sie haben die Einfalt gegen die Zwiefalt vertauscht; sie dürfen gar nicht um ihr Leben kämpfen, wie selbst jeder tod-verurteilte Gladiator; sie fallen wie die Opfer Robespierres; gerade das Eintreten des Konflikts und der Katastrophe entbehrt zumeist zulänglicher Begründung. Grillparzer zeichnet denn auch keine Berserker, keine Heroen, überhaupt selten männliche Männer; der robusteste seiner Helden ist Ottokar, doch der hat — nicht mehr ganz heldisch — auch die Moral des kalkuttischen Hahns und die Intelligenz des kanadischen Büffels; die Frauen aber, die gerade durch duldend-schenkende Tugend harmonisch vollendet sein könnten, erhalten diese wieder in einer Mischung zugeteilt, die zumeist neue Zersetzung zeitigt. Vanitas vanitatum vanitas!

Indessen dieser Quietismus tut Grillparzer not wie das Wasser dem Fisch! Der Kampf „brütet Kolosse und Extremitäten aus“: die Penthesilea, den Kohlhaas, die Hermannsschlacht; die fellachische Resignation und Kontemplation aber brütet Finessen und Subtilitäten aus: die Mozartisch süßen und bitteren Seligkeiten der ‚Sappho‘ und die Ariostisch trunkenen und Calderonisch üppigen Visionen des ‚Traum ein Leben‘, die Dialektik und Karikistik in ‚Weh dem, der lügt‘ und die leidenschaftliche Seelenbohrung der ‚Jüdin‘, die manchmal fast an Shakespeare manchmal fast an Rembrandt streifende Frappanz des Bancban-Porträts und die Verwandlung eines weltgeschichtlichen Zusammenhangs in ein Spiel persönlicher Motive Reflexe Komplotte im ‚Ottokar‘. Wie nachmals Otto Ludwig das dramatische Tempo Büchners und Grabbes zerstören muß, um Muße zur Beobachtung und Zeichnung seiner charakterologischen Details zu gewinnen — Ludwig hat seinen Abgott Shakespeare schon darum nicht einholen können, weil er, um Shakespearisch zu sehen und zu schildern, gleichsam die Zeitlupe braucht, und, indem er mit dieser hantiert, den tragischen Atem und Schicksalssturm aus dem Segel ver-

liert —, ebenso muß schon Grillparzer den Schiller-Kleist-Elan verzuständlichen, um das Licht seiner inquisitorischen Psychologie strahlen zu lassen; die Kinematographen-Optik ist ihm trügerischer Schein; jede Gestalt muß vorerst als solche vollendet, modelliert und monographiert werden, dann erst darf sie auch teilnehmen am tragischen Krieg aller gegen alle . . . Die Tragik Schillers fußt im Gesetz des Geschehens, in der pragmatischen Richtigkeit der Ereignis-Folge, in der Strategie nicht Psychologie; Grillparzers Tatscheu und Willensverdrängung aber gebiert ein neues Vermögen sich anzupassen und einzuleben, die psychologische Konkretion einer schier mikroskopischen Akribie. Kleists furor teutonicus hat das Drama vericht, all seine Helden (noch die Frauen) sind nur Steigerungen seines Selbst; Grillparzers zage Eingezogenheit birgt dem entgegen eine unlernbare Fähigkeit zuzuhören, zu lauschen, zu horchen, sich harrend und verstehend anzuschmiegen. Im Übrigen aber ist Grillparzer mit manchem Tropfen auch noch Goethe-Bluts gesalbt; kein anderer außer Goethe hat mit solchen Händen Frauenschicksale gewoben, kein anderer auch durch alle Stilisierung hindurch den genius loci hervorscheinen lassen wie Grillparzer die Wiener Landschaft in all ihren Maulpertsch- und Waldmüller-Farben, in all ihren Schubert- und Lanner- und auch Johann Strauß-Düften — am schönsten in ‚Des Meeres und der Liebe Wellen‘: hier nähern sich dumpfe und dunkle Dämonen des Meers und des Schweigens den Frühlingsstimmen der seligen Inseln, in Wienerisch-Goethischem Traum von verhauchtem Kuß und verdorbener Treue. Nirgends freilich ist das serene Halkyoniertum der ‚Iphigenie‘! Sekunde für Sekunde hat sich Grillparzer verzehrt und vergewaltigt um jener Windstille willen, die sein sublimer Realismus, seine raffinierte Psychologie, sein musikalisches Hellenentum fordern. Er hat gelitten wie vielleicht nur Frauen leiden können, ein männlicher Mann ganz gewiß nicht. Schiller wird durch die Karlsschule nur zu Sprung und Hieb ge-

strafft. Kleist schießt sich durch den Mund, weil er das Nichts-wollen dem Nicht-wollen, den tragischen Tod dem tragischen Leben vorzieht (das heißt: für ihn gibt es eben kein tragisches Leben ohne tragisches Handeln, und dieses führt notwendig zur Überwindung der Tragik). Ein Tat- und Wandervolk wie die Germanen bietet überhaupt verhältnismäßig Weniges an Zeugnissen von wahrhaft Hamletischem Dulden: so in der Holbein-Zeit, da Mynheer der Tod seine Hippe über das greise Mittelalter schwingt, in der Gryphius-Zeit, da Deutschland zur Brandfackel eines berstenden Erdkreises wird, in der Romantik (und ähnlich im Expressionismus) schon nicht mehr ohne Einstrom östlicher Fermente — Einströme aus dem östlichen Beter- und Schollenvolk, dessen grandioser Realismus und Psychologismus die absolut passiven Helden liebt: Puschkins Onegin und Gontscharows Oblomow, Tolstojs Bolkonski und Dostojewskis Fürsten Myschkin. Grillparzer aber hat ein tragisches Leben, das vielfach schlechtweg wie ein Selbstmordtraining anmutet, bis ans Ende getragen ohne zu handeln — unsere äußerste Annäherung an den Grenzfall der Tragik in Dauer (die vielleicht schon ein Widerspruch in sich ist). Der tragische Nerv dieses Lebens bleibt eben der, daß just die schöpferische Ader Grillparzers zugleich sein menschliches Verhängnis ist: Wie einem Kleist derselbe Überschwang, der ihn zum extremen und monumentalen Gestalter macht, als Menschen den Boden entzieht, so wird auch Grillparzer dank jener nämlichen Desaktivierung aller Energien, die ihn zum epochalen Bildner alles Individuellen, des Privat- und Nervenmenschen werden läßt, zugleich zum schwarzgalligen Hocker und Kleber, voll jenes scheuen Mißtrauens wider das Leben (wie es vorzüglich Hofmannsthal, auch Huysmans so wissend geschildert haben), allen Primäraffekt mit Scham und Ekel zurückstoßend, alles Wollen als solches entmannend . . . Erscheinung und Wesen sind hier in verwickeltster Disharmonie! Grillparzer birgt zu gutem Teil eine verdrängte komische Begabung: Es ist im Grund

ein ungeheuerer Sinn für Komik, der ihm nicht allein das Fruchtlose der menschlichen Bemühungen im Großen offenbart (dies bleibt die Art auch des romantischen Humors), sondern noch alles Kleinliche, Gespreizte, Eitle, Affige und Patzige als solches in den Blick schiebt, der skurrile Lappalien entscheidend nimmt und innerste Notwendigkeiten wie käuzische Ecken behandelt (nie freilich ist bei Grillparzer in solchen Fällen das Private und Partikuläre so eigensinnig herausgeputzt wie bei Raabe oder Dickens oder selbst Thackeray). Grillparzer bietet also Ansätze eines geradezu satirischen Weltbilds, ohne Händefalten und Fluch, oft ohne Liebe und Haß, vor die Götter tretend mit jener einen Gebärde, die sicheren Unsegen bringt: der ärgerlichen und weinerlichen — nicht betend wie Gryphius noch lästernd wie Swift noch selbst schimpfend wie Schopenhauer, sondern bockig und kratzig, ein Nager nicht Flieger. Gewiß, der gerechteste Mann eines literarischen Sodom: der Keuscheste unter den Feilsten, der Stolzeste und Härteste unter den Qualligsten; ewig beherzigenswürdig sein Satz: „Nie hat ein Journalist oder eine Zelebrität von mir einen Brief erhalten"; ein Bauer unter den pfiffigsten Händlern, ein Grobian unter den samtensten Pfoten, ein Eigenbrödler unter den beflissensten Gschaftelhubern; trotzdem unheldisch einsam [1]), einsam nicht wie Byron oder Nietzsche, einsam wie Schopenhauer. Eine tiefe Schicksalsverwandtschaft! Wie Grillparzer ist Schopenhauer in seinem Bereich der stärkste Zeuge der neuen psychologischen Differen-

[1]) Auch Mittel- und Norddeutschland sind ihm lang verschlossen geblieben (Goethe natürlich ausgenommen) — ein viel getragenes Österreicherlos! Der Österreicher ist dem Norddeutschen sowohl zu fremd wie zu verwandt, in oft schwieriger Mischung: er ist zu fremd, um als Familienglied zu gelten, und er ist zu verwandt, um gleichsam die historische Gerechtigkeit beanspruchen zu dürfen, die man Ausländern entgegenbringt: er steht zu fern, als daß es nicht zu Mißverständnis kommen müßte, und er steht zu nah, als daß man sich rein verstehend verhielte.

zierung: Schiller können wir nicht mehr vorstellen, Goethe können wir vorstellen, Grillparzer müssen wir vorstellen. Das Gleiche ist auch Schopenhauers Fall; nach dem Leiblichen Kants oder Hegels fragt niemand; den Frankfurter Einsiedler schaut und hört der trockenste Leser; Schopenhauers ist eben eine gelebte, eine geformte, eine gesprochene nicht geschriebene Philosophie und schon darum die populärste in deutscher Sprache. Wie Schopenhauer ist auch Grillparzer in allem was er tut ein Scharfseher und Scharfdenker (keineswegs freilich ein Escobarischer Spitzdenker oder ein Spitzwegischer Spitzseher); er bewegt sich allzeit im fest umrandeten Lichtkreis, fern jener breiten Dämmerfranse die der Lieblingsaufenthalt vieler Romantiker bleibt; er richtet sich und andere nach dem strengsten Entweder-oder rigoristischer Wahrheits- und Formbegriffe, er trennt Idee und Anschauung durch eiserne Wände und schwört allen betrachterischen Zwischenformen Tod — die verderblichste Feindin der ganzen Dichtung bleibt ihm die „halbe" Dichtung, die halbe Dichtung poetischen Lebens poetischer Ehe poetischer Landschaft, die halbe Dichtung vorzüglich des Anschmeckens Nachformens Mitgenießens; er selbst ist darum Künstler oder Kunst-Denker, nie aber anregsam-empfindsamer Betrachter. Dies ist denn auch die Hauptwurzel der Fehde, die Grillparzer und Schopenhauer wider die Romantik führen, Grillparzer später mit verstärkter Wucht gegen das junge Deutschland: Dichtung und Philosophie sollen aufs Reinlichste geschieden, Denken und Leben (Wissenschaft und Kunst) auf ewig geteilt und jeder erschlichenen Vermittlung entrückt werden; desgleichen sollen alle künstlerischen Gattungen schroff auseinander gehalten, schon die poetische von der prosaischen Diktion redlich gesondert werden. Wieder also die Zeichen des realistischen Ressort-Prinzips, wie es bereits bei Arnim oder auch beim letzten Friedrich Schlegel von der Frühromantik abschwenkt: der Übergang aus dem Idealismus, der (bis zu Hegel) alle seelischen Strukturen in einer kontemplativ-ästhetischen

Einform zu gatten versucht, in einen Positivismus, der zwischen den Kategorien die starrsten Schranken errichtet. Und ebendarum sind sowohl Schopenhauer als Grillparzer, zwei Bahnbrecher induktiver Ästhetik, gewissenhafte Empiriker allerwege, lieber noch Punktforscher als Wolkenredner, auch die beiden größten, unter den Großen die einzigen antihistorischen Geister[1]) unseres XIX. Jahrhunderts vor Nietzsche: Gerade in der Historie lebt ja die frühromantische Grenzverschiebung, Grenzaufhebung fort; sie ist die Wiege immer neuer Mischformen von Anschauung und Denken, Kunst und Wissenschaft, Erfahrung und Idee; sie ist allerdings auch (was Grillparzer und Schopenhauer verkennen) das Versuchs- und Beobachtungsfeld, in dem sowohl der geschichtliche Wandel der Wechselbeziehung wie die in immer neuen Formen und Verstrickungen in immer neuer Weise sich behauptende Eigengesetzlichkeit jener Seelenkräfte geprüft und erforscht werden kann . . . Man hätte demgemäß bei Grillparzer nur wenig Neigung geerntet mit der heut landgängigen Redensart: er habe eine Synthese von klassischem und romantischem Stil vollzogen. Alles Synthetikon ist ihm von vornherein Asa foetida. Er kann sich nicht genug tun in Sonderungen und Spaltungen: Er ist für die griechische Form, doch nicht auch für den griechischen Gehalt; er liebt die spanische Gegenständlichkeit nicht auch Technik; er zieht mit Schreyvogel wider die Volksdichtung, der insbesondere sein ‚Traum ein Leben' manches Beste dankt; mit der Klassik verbindet ihn Könnertum, Abscheu gegen das Skizzenhafte, Streben nach reinster Anschauung und rundester Geschlossenheit; mit der Romantik teilt er außer der ebenso heißen wie keuschen Empfindung das Realistisch-Psychologistisch-Individualistische. Er ist epigonal in der tragischen Fügung,

---

[1]) Viele spätere Proteste gegen die Historie sind schon durch Schopenhauer bewirkt: etwa die klassischen Bekenntnisse in den Tagebüchern des Grafen Schack (‚Ein halbes Jahrhundert'. II. und III. Bd., Stuttgart-Leipzig 1888: bes. III, 134 ff.).

original in der dramatischen Substanz. Idealistisches und Realistisches verweben (nicht durchdringen) sich zu ausgeglichenem Zusammenklang.

Dieses Gegenüber und Ineinander nun sei noch an Grillparzers einzelnen Schöpfungen näher erläutert — und zwar immer wieder in doppelter Richtung visierend (doch nicht aus Vorliebe für die Kategorien Einerseits-anderseits, vielmehr in Würdigung eines menschlichen Widerspruchs und eines tragischen Rhythmus)! Grillparzer, der sich lang als Erben und Posthumus fühlt, trinkt vorerst aus dem Brunnen seiner hohen Lehrmeister, freilich mit rasch gelöschtem Durst: Die ‚Blanca' klammert sich an den ‚Don Carlos', die ‚Ahnfrau' kehrt in die Vulgär-Romantik ein, die ‚Sappho' schwenkt zu Goethe, das ‚Goldene Vlies' sucht das Land der Griechen mit der Seele — vier Strecken des Wegs zu sich selbst, vier Stufen entschwindender Abhängigkeit und erstarkender Selbstgewißheit. In synthetische Bahnen aber lenkt Grillparzer eben im Zeichen Goethes, zum ersten Mal in der ‚Sappho': Goethe verheißt dem Dichter der ‚Sappho' den Einklang der Monumentalform, wie sie die ‚Blanca' durch klingende Sprüche und donnernde Schlüsse geäfft hat, mit den Bedürfnissen jenes differenzierten Sensoriums, das sein eigener Schatz bleibt; in der Tat vollzieht sich bei Goethe ein Stück Durchdringung auch von Geistigkeit des XVIII. und Seelentum des XIX. Jahrhunderts, Kothurn und großer Linie einerseits und andererseits Raffiniertem und Subkutanem. Die ‚Sappho' also unternimmt den einzigen kühnen Versuch, das Drama ihres Jahrhunderts an Goethe zu binden, vermöge einer Stilkreuzung, die freilich nicht so sehr klassisch-romantische Harmonie ist als Wechselbeziehung von Klassizismus und Realismus. Klassizistisch ist an der ‚Sappho' die milde und warme cytherische Atmosphäre, der etwas melodramatische Lyrismus der Monologe, das inbrünstige Verweilen bei den Gefühls-Gebärden, überhaupt das opernhaft Feierliche Getragene Malerische des Bühnenvorgangs; das Realistische

aber liegt unter anderem in der lebhaften Mimik und Gestik der Rede, in dem behenden Lakonismus der Zu- und Zwischenrufe, vorzüglich in dem überall hindurchschillernden Wiener Fluidum. Grillparzers Ziel tritt hier zuerst in Sicht . . . Der Sappho-Akkord von Klassizismus und Realismus gewinnt dann im ‚Goldenen Vlies' eine weitere Ebene: Links der umfassende Gegensatz zwischen Kolchis und Hellas, und rechts der psychologische Minenkrieg um den schönen Jason; einerseits Sophokles' und Schillers kristallene Architektonik, andererseits die körnigere Sach- und Seelenkunde des positivistischen Säkulums; das ‚Vlies' ist sowohl unser ragendstes Kompositions-Kunstwerk seit dem ‚Wallenstein' und vor Ibsen als auch — in seiner Vorliebe für Kantiges und Knolliges, in seinem Drang nach den Extremen des Affekts, in seiner Sprenkelung der Charaktere — ein Pfeiler bereits der realistisch-psychologischen Dramaturgie Georg Büchners und Otto Ludwigs. (Die Doppelschichtigkeit der Tragik aber birgt schon eine Mutterform des Hebbelschen Dramas: auch Hebbels Helden verkörpern teils weltgeschichtliche Wendepunkte, teils entscheidende Konstellationen des zwischen den Geschlechtern anhängigen großen Prozesses — Grillparzer nun hebt als erster solche Doppelheit der Motivationen ans Licht, am greiflichsten im ‚Vlies', am grüblerischesten in der ‚Libussa'.) ... Immerhin überwallt im ‚Vlies' der klassizistische Ornat noch manch realistische Geste; ‚Ottokar' und der ‚Treue Diener' schreiten in der Befreiung der psychologischen Eigenform fort; in beiden freilich klaffen Handlung und Charakter wieder stärker auseinander. Zunächst sind die Gestalten von unerhörter Eindringlichkeit: Ottokar ganz machtlechzende Gurgel und schlagbereite Pranke, ein Conquistador und schließlich ein Desperado, hemmungslos schlampig im Gehorchen (auch sich selbst Gehorchen) und stier geschwollen im Befehlen (getreues Bild eines gewissen k. und k. Offiziers- insonderheit Generals-Typs), heißhungrig wie ein Emporkömmling, willkürlich wie ein ge-

lernter Bauernschinder, unsicher-forsch wie einer der bereits verschiedentlich hinausgeworfen ward und mit dem glänzenden Bauch dessen der es schließlich doch geschafft hat; alles beleuchtet und verdunkelt durch die Kontrastfigur Rudolfs von Habsburg, den Ritter der Idee neben dem Ausbund des Ich, in manchem Zug fast pedantisch-kleinbürgerlich, in manchem aber Scipio neben Hannibal (wie eben Grillparzer in einem kleinen Torso diese Antipoden gegenüberstellt); ein Seelengemäld zunächst voll präzisester Mimik — indessen umgeben von einer geschichtlichen Handlung, die wohl als solche meisterlich gefugt ist (nach dem Vorbild der ‚Maria Stuart'), nur daß im ‚Ottokar' eins dem anderen Abbruch tut: die Handlung wird um des Charakters willen aus allzupersönlichen Splittern, aus tausend hyperindividuellen Anstößen und Sprüngen und selbst Purzelbäumen zusammengesetzt, der Charakter wieder wird um der Handlung willen in eiserne Rüstung geschmiedet. So bleibt weder die Handlung schicksalhaft-wesenhaft wie bei Schiller noch der Charakter selbstgenug wie bei Shakespeare. Das klassizistische Bau- und das realistische Stoff-Gesetz werden von Grillparzer zwar voll Umsicht verzahnt, doch nicht ineinsgebildet! Dies bezeugt auch der ‚Treue Diener': Im Mittelpunkt wieder ein minutiöses Porträt, eine Figur, deren Haare sich zählen und deren Leibspeisen sich raten lassen; zugleich aber die Achse einer Handlung, die wohl als solche lückenlos gehämmert und gefugt ist, die wir uns indes nicht als wahrhaft tragisch zu nehmen überreden lassen: das „Siemandl" ist überzeugend modelliert und motiviert, aber wir sträuben uns über das Siemandl zu weinen — die Angelegenheit bleibt trotz dem faustdicken Beamten-Ethos und beliebig zu mehrenden Pflichtgesichtspunkten (die Staats-Rabulistik ist hier brombeerbillig) für jeden gesunden Sinn eher ein komischer Vorwurf: es ist die Stelle in Grillparzers Werk, die bei Kleist der ‚Amphitryon' innehat . . . ‚Ottokar' und der ‚Treue Diener' also bezeugen Läuterung und Festigung der realistischen

Psychologie, zugleich aber den starken (allerdings noch nicht erfolgreichen) Willen Grillparzers, dem Individualismus nicht auf Kosten der Architektonik des Stils des Theaters zu frönen; sie ebnen dadurch einen Weg der tieferen Wechselwirkung, wie diese die Folge-Dramen vollziehen. ‚Des Meeres und der Liebe Wellen' sordiniert den Realismus und lyrisiert den Hellenismus — die Linie von der ‚Iphigenie' durch die ‚Sappho' setzt sich fort: Auf der einen Seite das Opernhaft-Spektakelhafte (Hero ist ein alter Singspiel-Stoff), dekorative Ornamentik und pittoreske Tableaux, bukolisierte Romeo und Julia-Töne, silberne Dämmerung von Traum und Tod, aus kindlich-einfältiger Fabel ins Unendliche hinausschwingende Gefühlswellen; anderseits lugt aus solchen Harmonien dichteste Wirklichkeit, auch in diesem Reich riecht man den Kahlenberg, in Heros Versen zittert dürstende Mütterlichkeit (Mütterlichkeit dem Geliebten, Mütterlichkeit dem Ersehnten) — ein Teil der Kunst, mit der dann ein Ibsen, durch unmerkliche Drücker, etwa die beginnende Schwangerschaft Hedda Gablers oder die beginnende Pubertät Hedwig Ekdals andeutet. Desgleichen paart ‚Der Traum ein Leben' wieder psychologische Substanz und glatte Form — nunmehr im Zeichen der Spanier (vor denen in der Tat der Gegensatz zwischen romantischer Substanz- und klassischer Formästhetik in vieler Hinsicht erlischt); auch hier wird einerseits das Klassische verinnert (die heroische Aventiure), andererseits das Bodenwüchsige stilisiert (das bäuerliche Idyll); naiver Theater- und reflexiver Problem-Instinkt (fast reinster Raimund und fast schärfster Nestroy) treten in engste Wechselwirkung. Und selbst ‚Weh dem, der lügt' verwirklicht dann in manchem Zug einen kostbaren Einklang von Charme und Melancholie, von Grazie und Hypochondrie, von Helden- und Rüpelspiel, von genus sublime und genus pedestre: item von Klassizismus und Realismus. Endlich das Triptychon des Nachlasses läutert den zwieschlächtigen Organismus in besonderen Rich-

tungen: in der ‚Libussa' kulturphilosophisch, in der ‚Jüdin' sexualanalytisch, im ‚Bruderzwist' autopsychologisch . . . Überwunden sind hier die Mißklänge des ‚Ottokar' und des ‚Dieners'. Der reife Grillparzer strebt aus der Gesamtbreite der Umwelt und aus dem Gesamtgesetz des Schicksals die tragische Fügung zu spinnen, ohne der Willkür des Helden weiteren Raum zu geben, und er läßt gleichzeitig das Rad des tragischen Charakters aus sich selbst laufen, ohne daß ganz besondere Intriguen in die Speichen greifen. Die Frucht allerdings ist wieder nicht Eines, sondern ein Doppeltes, nur eben ein unerhört bruch- und lücken- und reibungslos Doppeltes. Schon die Doppelhelden bestätigen dies: Im ‚Bruderzwist' ist links Kaiser Rudolf II., durchaus ein tragischer Held, doch außerhalb aller tragischen Handlung — erhaben über allen Schein der Welt und Tand der Zeit, doch wider diese Welt und Zeit nicht kämpfend wie noch Wallenstein oder nur Anschläge erwägend wie selbst Hamlet, geschoben nicht schiebend, ein Ballast der bremst keine Faust die wehrt; und rechts Rudolfs Bruder Matthias, durchaus verflochten in das tragische Geschehen, nur eben kein tragischer Held: ein abenteuerlicher Sohn (und Knecht) des Glücks, kein Bote der Freiheit. Ähnlich in der ‚Libussa': Libussa selbst ist über den Ereignissen — sie schwingt über Putsch und Reform die Wage des Weltgeists; Primislaus daneben ist unter dem Geschehen und hinter dem Geschehen — er kocht an jenen Bränden seine realpolitische Suppe. Die ‚Jüdin' vollends macht nicht eindeutig, ob Rahel oder Alfons die Hauptgestalt sei; der Tragik der Handlung gemäß ist Rahel die Heldin; in psychologischer Hinsicht ist es der König (dem Grillparzer von seiner eigenen Hysterie und Sexualneurasthenie geliehen hat, den magischen Hexengehorsam und die entgötternde Bewußtheit und den hohen Ekel) . . . Bis ans Ende also viel mehr als Mixtur und viel weniger als Synthese! Noch nicht das Nebeneinander der Ressort-Poeten und nicht mehr der klassische Einklang, sondern Widerstreit wie bei Kleist, teils epigonal und teils

original, legitimistisch und konservativ aller edelsten Formkunst Europas die Treue haltend und zugleich teilhabend an allem psychologisch-empirischen Fortschritt seines Jahrhunderts: der einzige wahrhafte Ausgleich zwischen idealistischer und realistischer Welt. Menschlich ist diese Doppellage Grillparzers Verhängnis, sie zernagt und zersetzt ihn, sie läßt ihn schließlich als lebenden Leichnam umherschleichen; dichterisch aber bleibt der zweistirnige Janus, der wie kein anderer monumentalen Kontur des XVIII. Jahrhunderts mit seelischen Weiten und Reichtümern des XIX. füllt, der erlauchteste Schicksalsträger nach Kleist und vor Hebbel.

Grillparzer hat weder einen Ahnherrn noch einen Erben; sein Riesenvermögen wird unter ebenso viele wie ferne Verwandte geteilt: So grundverschiedene Geister wie Stifter und Anzengruber, Ferdinand Saar und R. H. Bartsch, die Ebner-Eschenbach und Hofmannsthal, Trakl und Otto Stoessl, Schönherr und Rilke tragen Reste des Vermächtnisses. Grillparzer bildet ebenso wie Kleist wohl einen Schwerpunkt, doch keinen Hebelpunkt seines Jahrhunderts. Die breitere Bewegung unserer Literatur setzt ebenda einen weiteren Vorstoß an, wo die Früh- samt der Spätromantik erlahmt und die Jungromantik abgeschwenkt ist: Das junge Deutschland nimmt die säkulare Synthesis mit neuem Mut und neuer Kraft zum neuen Ziel. Indes die Spannungen und Lösungen dieses Geschlechts gehören bereits einer weiteren Epoche an.

II. Teil.

Realismus und Synkretismus: Die bürgerliche Welt.

4. Kapitel:

Vernunft und Tat (Jungdeutschland).

Der Längsschnitt durch die romantisch-idealistische Epoche (von Friedrich Schlegel bis Hegel) offenbart eine deutsche Jahrhundert-, ja selbst Jahrtausend-Spannung zuerst als krisenreiches Ineinander, dann als beschauliches Nebeneinander, und endlich als heroen- und märtyrerhaftes Gegeneinander von Weltaspekten und Sachaspekten. Ähnliches Kräftespiel enthüllt sich nun — aus gleicher Perspektive überblickt — auch in den Entwicklungen von Hegel zu Nietzsche: Neuerdings bettet sich (in Fortsetzung des jungromantischen) das Wellental des „poetischen" Realismus, in dem sich die kleinen und trauten und nächsten Dinge der Fernkräfte und Fernblicke entschlagen haben, zwischen synkretistischen Wellenbergen, hier den idealistisch-realistischen Mixturen Jungdeutschlands, dort den mythologisch-psychologischen (geschichtsphilosophisch-geschlechtspsychologischen) Wirrungen Wagner-Hebbelscher Modernität, Bewegungen also in denen das Ringen nach tieferer Wechselbeziehung von monumentaler Wucht und empirischer Schärfe fortzeugt (im jungen Deutschland insbesondere nach Vermählung von Denken und Dichten und Handeln in einer Art Universalmenschentums, in Wagners Kreis mehr nach dem Einklang wildester Extreme in der künstlerischen Ebene). Auch dieser Teil des Bilds entfaltet füglich nicht die uferlose Fläche des literarhistorischen Gesellschaftsromans des Jahrhunderts (samt hunderttausend

Exkursen und Episoden), vielmehr die Abfolge des säkularen Dramas nach seinen wesensnotwendigen Akten.

Jungdeutschland schlägt die Schlacht zwischen (vorläufig ausgesprochen) idealistischer und realistischer Seele in breitester Front. Kleist ist ein Blitz, der in das Gewimmel und Gekrabbel eines geschäftigen Morgens zuckt: ein Menetekel erlischt, doch keine Hand erhebt sich zum Gebet. Grillparzer wieder stolpert wie ein verstümmelter Albatros unter mürrischem Werkeltag und kicherndem Müßiggang hin, Fürst zweier Reiche und dennoch in beiden verfemt. Jungdeutschland aber führt einen fröhlichen Krieg auch der Massen und Stoffe.

Wie die romantische Epoche überall aus doppelter Wurzel trinkt: aus der überpersönlichen Geistigkeit des Schiller-Kosmos und aus der personalen Konkretion des jüngeren Geschlechts, ebenso schöpft das junge Deutschland überall aus zwei vorerst gegensätzlichen Brunnen: aus der musisch-theoretischen Bildung Hegels, zum Teil auch der Lebens- und Kunstform des französischen „Romantisme", und aus den sozialen und politischen und ökonomischen Wandlungen seit den dreißiger, vierziger Jahren. Überall ist es Wendezeit: Die Getreideeinfuhr beginnt, die zur Ernährung nicht mehr ausreichende Nebeneinanderlagerung weicht der Übereinanderschichtung, die Industrie taucht zutag und mit ihr ein vierter Stand, die Zeit wird Geld, da offensichtlich jedes neue Jahr die natürliche Basis verengt. Im Stofflichen wie im Geistigen viel blinder Wirrwarr und viel schöpferischer Polemos! Fabrikschlote recken sich hinter Taxushecken, inmitten biedermeiernder Idyllen gellen Sirenenpfiffe, in mondbeglänzter Zaubernacht versammeln sich aufrührerische Trupps; die Pariser Juli-Empörung entzündet allseits chiliastische Wünsche und Hoffnungen; die Renaissancetürme stellen sich um auf bürgerliche Miete, die Antike wird gleichsam dem Schutz der Hygiene empfohlen. „Unsere Zeit", fühlt Immermann im Anhang des ‚Münchhausen', „ist ein Columbus. Sie

sieht, wie der Genueser, mit den Blicken des Geistes das ferne Land hinter der Wüste des Ozeans. Desselbengleichen erlebt sie die Geschicke des Columbus. Auch ihr laufen die Kinder nach, halten sie für wahnwitzig und zeigen an den Kopf." Die neue Welt der Romantik heißt Seele (ein mannigfach verfeinertes Geschlecht erwacht), Jungdeutschlands neu entdeckter Kontinent heißt Gesellschaft (ein strafferes und weiterwirkendes Verflochtensein der Menschen tritt hervor): Die Romantik bringt Differenzierung des Einzelnen und seiner privaten Bezüge zur Frau, Familie, Sippe, Gemeinschaft, Jungdeutschland Organisation des öffentlichen, des wirtschaftlichen, des bíos politikós. Die Romantik lehrt Reizsamkeit und Empfindsamkeit, Jungdeutschland gibt auch ungekanntes Tempo (Bewältigung neuer Verkehrsformen, neuer Vertrustungen, neuer Augenblickswerte). Die Romantik tut alles mit Subtilität, Jungdeutschland ist auf stärkste Effikazität bedacht. Was der Romantik die ‚Lehrjahre' Wilhelm Meisters bedeuten (den Weg zu Erfahrung und Wirklichkeit), dasselbe gelten Jungdeutschland die ‚Wanderjahre' (den Gang zu Handlung und Nützlichkeit). Und wie die Romantik ihre eigene Psychologie mit der idealistischen Metaphysik zu durchdringen sucht, ebenso strebt das junge Deutschland die idealistische Kultur nicht sozial und politisch, pragmatisch und ökonomisch zu revolutionieren, sondern politisch-pragmatisch zu säkularisieren — das heißt: die Hegelischen Energien werden nicht zerstört und zerstreut, sondern umgeschaltet; das Hegelische Erbe wird nicht faul vertan, sondern im Positiven und Sozialen angelegt; der Hegelische Geist soll vor der jungen Welt des Allbetriebs nicht abdanken, vielmehr in sie einziehen, den Hammer führen und das Schwungrad drehen, ja sie übermächtigen. Auch das jungdeutsche Feldgeschrei „Wahrheit" birgt, zwiefach unkritisch, den Drang zur Realität und den Drang zur Aktualität: Geist, werde Herr! Begriff, unterwirf dir die Wirklichkeit! Trutz jeder Ordnung, da der Staat für alle auch denkt, da noch über

dem höchsten Sinn ein beamteter Zensor thront — und Trotz jeder Weisheit, die nicht in Waffen geschmiedet ist! Selbst die jungdeutsche Wissenschaft will nicht so sehr betrachten (das ist romantisch) als vielmehr bestimmen. Wo romantische Reflexion an die Wirklichkeit greift, da faßt sie vorab das Woher, das Gewordene und das Vergangene: die Lebenskunde der Romantik heißt Historie; jungdeutsche Kritik hingegen forscht vorab nach dem Wohin, sie bleibt in die Zukunft gerichtet[1]: die jungdeutschen Lehren bergen fast sämtlich einen utopistischen Nerv, bei Feuerbach und Strauß wie bei Mundt und Wienbarg und all den Edelanarchisten aus der Schule der Proudhon und Saint-Simon, Bazard und Enfantin — Ideologen nicht Positivisten, wie sie dann Karl Marx so zornig befehdet hat, in seiner Streitschrift wider Proudhon (‚Das Elend der Philosophie‘) und in den Bannbullen gegen den nicht ganz unromantischen, nicht ganz un-Eichendorffischen, an Wilhelm Müller- und Harro Harring-Affekte streifenden „Handwerksburschen-Sozialismus“ der Wilhelm Weitling und Genossen. Im Kleinen dasselbe Verhältnis wie dann zwischen Stirner und Nietzsche oder den Achtundvierzigern und Bismarck! Hier wie dort aber wäre die spätere Synthesis nicht ohne die jungdeutsche Symmixis. Diese Mischung eben ist überall Bruch und Brücke zugleich.

In diesem Rahmen tritt auch das romantische Struktur-Problem in neuen Horizont! Die Romantik will noch das Wissen zum Leben machen, läßt aber darob auch vieles Leben zum Wissen werden; Jungdeutschland sucht den

---

[1]) Vgl. die ausgezeichnete strukturtheoretische Sichtung Hans Freyers: ‚Die Bewertung der Wirtschaft im philosophischen Denken des 19. Jahrhunderts‘, Leipzig 1921, bes. den Schluß des 4. Kapitels, z. T. auch das 5. und 6. — es gibt im Übrigen auch keine echte Literarhistorie, die nicht von vornherein den Wandel der Bewertung der Dichtung in der Gesamtkultur zu verarbeiten suchte (viele der üblichen Zerrbilder der dichterischen Jahrhundert-Entfaltung entspringen der Übertragung der klassischen Kunst- Form- Schönheits-Begriffe auf ein von Grund auf umgeschichtetes Struktur-System).

Amerikanismus zu vergeistigen und amerikanisiert in demselben Maß auch den Geist. Noch einmal sei an Nietzsches Satz erinnert: „Ein anderes ist der Gedanke, ein anderes die Tat, ein anderes das Bild der Tat" — im jungen Deutschland aber rollt das Rad des Grunds hinüber und herüber: „The whole man must move together", jedermann sein eigener Fußball, alles Lied unvermeidlich ein politisch Lied! Selbst der besinnliche Julius Leopold Klein verkündet: „Jede echte Poesie, das echte Drama voraus, ist nichts wie Politik und nichts wie Zeitpolitik." Der synthetischen Macht des Betrachtens wird die synthetische Macht des Handelns hinzugefügt. Selbst der Gedanke soll Druck- und Stoßwirkung üben! Die Idee muß in täglichen Wettbewerb mit unerprobten Gewalten treten, deren Struktur-Charakter vorerst nicht erkennbar ist — denn wer vermag im aufsteigenden Maschinen-Zeitalter ökonomisch-politische Möglichkeit und Wirklichkeit sauber zu sondern? Das Denken sieht sich hier einer Art Notdurft gegenüber! Man fürchtet die Zeit wie ein Zinseszinsengesetz, das jeden zu Wagnissen zwingt und den Zagenden wehrlos zermalmt. Man hat nur den Geist als Waffe wider den Absolutismus, als Steuer in den wirtschaftlich-gesellschaftlichen Umwälzungen — so muß man ihn zu den brutalsten Verrichtungen anhalten. Alle Jungdeutschen sind vorzüglich Tagesschriftsteller (ein Heine ist es noch in seiner Lyrik), mit Alexander Ungern-Sternbergs Worten: „Um nur nicht nachzubleiben, wirft der Philosoph seine Ideen dem Staate zu, der Dichter seine Gefühle der Gesellschaft, und beide sind zufrieden, wenn sie eine heftige, augenblickliche Wirkung sehen." Aktivität wird also zur Aktualität: Jene Wirkung eben wird dadurch erreicht, daß alles Denken und Dichten sich breitestes Forum schafft und stärkstes Gefolg wirbt. Überall heißt es füglich Propaganda machen, am Ende Propaganda für die Propaganda. Das jungdeutsche Handeln nämlich ist zumeist nicht eingeborener Rhythmus, sondern „Einstellung" im Literaten-Sinn. Es ist ein Stück jungdeutscher Selbst-

erkenntnis, die einen Gutzkow einen Herwegh verspotten heißt: „‚Taten!‘ ruft er auf den Boulevards beim Spazierengehen. ‚Taten!‘ ruft er auf den Saffianpolstern seiner eleganten Einrichtung.“ Der ‚Wilhelm Meister‘ geht den Weg vom ästhetischen Idealismus zum pragmatischen Idealismus: Er kommt zur Leistung und Verantwortung, ohne die Sachenwelt zu vergötzen und ohne die Geisteswelt zu entgöttern. Anders die Umschaltungen der Folgezeit: Wie schon die Jungromantik nur aus ästhetischem Idealismus zu ästhetischem Realismus sich durchringt, also nur den Gegenstand ändert und die Gesinnung bewahrt, ebenso schreitet auch Jungdeutschland nur von ästhetischem Idealismus zu ästhetischem Pragmatismus — nicht die Dichtung wird Tat, sondern die Tat wird malerisch und rednerisch geschminkt. Schillers Begriff der Arbeit oder Goethes Begriff der Gesellschaft waren wahrhaft gesamtmenschliche Werte gewesen; jetzt werden sie allzu oft nur Kettenglieder behender Doktrinen. Romantische Kunstanschauung war wesentlich noch Bekenntnis; die jungdeutsche ist überwiegend Diskussion: im Roman werden Leitartikel posaunt, der Dialog strotzt von Belehrungen und Anspielungen, der Scribesche Raisonneur nistet nun auch im deutschen Drama (von Laube bis Sudermann). Immer wieder läuft ein Stück Anarchie, Radikalismus, Emanzipation in sich selber ab; eine Art Fortschrittsmühle tut sich auf, die sich drehen läßt von Gerechten und Ungerechten; und nach deutschem Erbfehler werden die willkürlichsten Ansätze zu Ismen und Ionen verhärtet. Eine Pandora-Büchse, der viele bis heute wütende Seuchen entstammen! Die Wiege aller Politik, erst Politik des Geists, dann aber jenes ganzen Treibens, das im Verlauf der Demokratisierung immer mehr mit Politik identisch wird! Und nicht zuletzt die Journalistik ist im Kommen (ihr stärkstes Werkzeug, die Tageszeitung, setzt freilich erst seit der Erfindung der Rotationspressen in den sechziger Jahren den Volldampf ein) ... Neben alledem kündigt sich aber auch die Technik und Struktur des Sozialismus an, der zwar

nicht mit seinen ökonomischen und theoretischen Inhalten[1]), wohl aber mit seiner (geschichtlich weit bedeutsameren) politischen Taktik und demagogischen Methodik in jungdeutscher Geistigkeit wurzelt. Der wissenschaftliche und kulturphilosophische Wert des Marxismus ist heute, nach so vielen Widerlegungen seiner Wirtschafts- und seiner Geschichtslehren, ein wesentlich strukturtheoretischer[2]). Denn nie zuvor ist eine durchaus praktische und kollektive, auf ein rein wirtschaftliches Ziel gerichtete Bewegung so ausschließlich ideell begründet, durch Gedanken ausgelöst und durch Begriffe vorwärtsgetrieben worden wie diese Gesellschaftsreform. „Daß in den Forderungen des modernen Proletariats die Sehnsucht nach einem anderen Zusammenhang mit dem Geistesleben wirkt, als ihm die gegenwärtige Gesellschaftsordnung geben kann: dies gibt der gegenwärtigen sozialen Bewegung die richtende Kraft“[3]). Die ersten Ansätze des Sozialismus sind eben, geistesgeschichtlich gewürdigt, mindestens das Symptom eines Bedürfnisses nach neuem Verhältnis von Arbeitsleistung und Arbeitswert, ja von Denken und Wirklichkeit überhaupt — mag man nun entweder die Wirtschaft dahin verbessern, daß die Belohnung der Arbeit steigt, oder die Arbeit aus der ökonomischen Mechanik in einen Zusammenhang rücken, der sie vom Waren-Charakter erlöst[4]). Und ebensolcher Mög-

---

[1]) Nach Sombart sind auch die Revolutionen von 30 und 32 und 48 ebenso wie die große seit 1789 rein bürgerliche Bewegungen, an denen Proletarier nur als untergeordnete Söldlinge teilnehmen (vgl. die einleitenden Ausführungen der Schrift ‚Sozialismus und soziale Bewegung‘, 8. A., Jena 1919).

[2]) Die irrationalen Tendenzen des Sozialismus können hier nicht erörtert werden.

[3]) So Rudolf Steiner, ‚Die Kernpunkte der sozialen Frage in den Lebensnotwendigkeiten der Gegenwart und Zukunft‘, Wien 1919, S. 19.

[4]) Auch Steiners wahrhaft menschliche Kritik des Sozialismus, die ich zu seinem Besten und Bleibenden rechne, geht diesen letzteren Weg: vgl. auch den Eingang der Schrift ‚In Ausführung der Dreigliederung des sozialen Organismus‘, Stuttgart 1920. Ob im

lichkeiten und Zusammenhänge liegen im jungdeutschen Quecksilber unzählige eingeschlossen. Welche Lebens- und Kunstformen nun sind die engeren literarischen Früchte dieser Beschaffenheit?

Am umfassendsten waltet die jungdeutsche Misch- und Mißehe von Idealismus und Pragmatismus, Metaphysik und Polytechnik in der Seelenlage des „Zerrissenen"; es ist der eigentümlich jungdeutsche Kulturtyp, vergleichbar dem frühromantischen Faust und dem spätromantischen Tannhäuser und dem jungromantischen Wandersmann, oder der Harmonie des Klassikers oder der Herzenstüchtigkeit des poetischen Realisten. Als Schild erscheint der Name über der Novelle Ungern-Sternbergs ‚Die Zerrissenen', ein sozusagen verhindertes Helden- und Künstlertum teils experimental teils karikistisch nach seinen Spielarten abgewandelt, und gleichen Titel (‚Der Zerrissene') führt eine Posse Nestroys, dieses wohl teuflischesten Vertrauten und Verräters solches Preziösentums. Ansätze aber der Zerrissenheit tragen schon Tiecks William Lovell und Jean Pauls Roquairol, der dualistische Serapionsbruder Hoffmann und der solipsistische Ironiker Fürst Pückler-Muskau. Die durchschnittlichen Modefarben gibt Laube im ‚Jungen Europa', diesem wahren Kompendium aller Zerrissenheiten, oder Ernst Willkomm in der programmatischen Novelle ‚Julius Kühn', oder Gutzkow in den (natürlich seinem romantischen Landsmann verpflichteten) ‚Neuen Serapionsbrüdern'. In hellstem Bekenntnis gespiegelt wird die Zerrissenheit von Heine, diesem heroisch-histrionischen Akro-

---

Übrigen Marx die Synthese des Sozialismus mit dem Materialismus vollzogen oder ob er vielmehr eine neokantianische Basis gewahrt habe — auch die zwei stärksten Vorkämpfer des Neokantianismus, Fr. A. Lange und Hermann Cohen, sind Sozialisten gewesen — braucht hier nicht entschieden zu werden. Kulturhistorisch besehen ist es der größte Schaden (und die größte Wirkung) des Marxismus, daß seine wertvollste Entdeckung gleichzeitig die neutralste bleibt: Die politische Technik des Sozialismus ist längst ein Gemeingut aller Parteien geworden.

baten, zeitschöpferisch dank einer neuen Dimension und Dynamik des Ich, die zugleich die gewichtigste und die gefährlichste Wirkung (und Ursache) jener Gemütshaltung bleibt. Der Klassiker (will sagen Seismograph) des eigentlichen Weltschmerzes daneben ist Lenau, der fanatischeste Prophet und Märtyrer Grabbe. Die längste Galerie indes versammelt Spielhagen in seinen ‚Problematischen Naturen', wie denn überhaupt Spielhagens Zeitromane das letzte feste Behältnis jungdeutscher Geistigkeit bilden — gleichzeitig freilich eine Klammer zwischen der jungdeutschen und der naturalistischen Problematik... Diese Zerrissenheit ist aber auch ein gesamteuropäischer Zustand, wie eben die ganze Krise zwischen Romantik und Realismus, Idealismus und Aktivismus gesamteuropäisch ist. Ihr stolzester Herold ist Byron, der Ritter mit der ausgebrannten Brust, schön aber unglücklich wie Maria von Schottland, monumental-titanisch und sentimental-melancholisch, in allen Richtungen ein Mittler von klassischem XVIII. und psychologischem XIX. Säkulum (wie auch zum Teil schon seine Wegbereiter und -gefährten Coleridge und Wordsworth, Shelley und Keats); als erster durch persönlichste und privateste Dinge das ganze Europa bewegend, der große „Interessante" des Jahrhunderts vor Richard Wagner, ein Urbild des überschwenglichen Personalismus der D. Fr. Strauß und Comte, die statt der Götter heldische Menschen angebetet wissen möchten . . . Jungdeutschem Wuchs viel näher bleibt der schillernde, bald rokokohaft-tändelnde bald orientalisch-üppige Byroniker Musset. Selbst Balzac streift das Don Juan-Thema schon in der ‚Peau de chagrin'. Die stärkste Welle in das junge Deutschland aber sendet die George Sand, die Freundin Hugos und — Chopins, deren Virago der Zerrissenheit die Emanzipation gesellt[1]): die von der

[1]) Wie überall geht also hier die soziale Bewegung mit einer Frauenbewegung zusammen. (Das verbreitetste Buch des deutschen Sozialismus ist bezeichnendermaßen ein Werk über die Frau: August Bebel, ‚Die Frau in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft',

rousseauistischen ‚Indiana' über die pompöse ‚Valentine' zur dämonischen ‚Lelia' entwickelte Titanide, mit Herzen und Säbel gleich unwiderstehlich, das unermüdlich nachgeahmte Gegenüber der jungdeutschen Über-Männer in Leben und Literatur . . . Die sowohl größten wie auch feinsten Züge aber nimmt jener literarische Typ im zeitgenössischen Rußland an, dessen jungfräulicher Boden — nach Alexander Herzens vielberufenem Wort — noch die flüchtigsten Spuren des Geists in Treue und Schärfe behält! Das kostbarste Einzelporträt malt Lermontoff im ‚Helden unserer Zeit': sein Petschorin, ein Byron des Kaukasus, verkörpert allerdings zunächst den russischen „Skitaletz" (wörtlich: den Heimatlosen) — in Deutschland hat besonders Lenau dieses Zigeuner-Schicksal gelebt (wie es dann Herman Bang in den ‚Vaterlandslosen' gestaltet). Petschorins Ahnen aber sind Puschkins Aleko und besonders Onegin, seine Söhne Figuren wie Gogols Tschitschikoff (‚Die toten Seelen'), Turgenjeffs Lawretzki (‚Ein adeliges Nest') oder Tolstojs Andrej Bolkonski (‚Krieg und Frieden'). Der stärkste Einbruch solches Seelentums in deutsche Dichtung ist wohl Grabbe. Im Übrigen fordert Jungdeutschland auch in weiterem Sinn den Vergleich mit den Russen heraus! Auch die russische Literatur fühlt sich vor allem berufen, „das Volk aufzuklären", das Amt des Dichters ist Anklage und Protest und Entlarvung. Des Kritikers Bjelinski Losung „Publizistische Belletristik" kann wie auf Gutzkow zugeschnitten scheinen. Die Wendung von der Hegelischen Linken zu Feuerbach vollziehen Meinungsmacher wie die Tschernischewski, Dobroljuboff, Pisareff und verwandte[1]).

---

seit der 9. Auflage ‚Die Frau und der Sozialismus'.) Die Sandsche Belletristik freilich hat mehr mit der Staëlschen ‚Corinne' gemein als mit der von Mary Wollstonecraft und Gefolg entfesselten Propaganda — so wenig ihr im Übrigen soziale Tendenzen mangeln, wie diese ja sogar der Feuilletonroman der Dumas, Sue und Paul de Kock bewahrt.

[1]) K. Nötzel, ‚Das Leben Dostojewskis', Leipzig 1925, bes. Tl. I. Vgl. auch desselben Verfassers ‚Grundlagen des geistigen Rußlands', Lpz. 1923, 233 ff.

Und hier wie dort herrscht der ästhetische Pragmatismus — in Rußland freilich naiv, im jungen Deutschland forçiert; Leben und Handeln werden in einem trotz aktivistischem Tenor ästhetischen Weltbild zusammengerührt — nur daß in Rußland auch noch hierin das Erwachen eines großen Volks aus langer Stummheit und Blindheit grandios offenbar wird; immerhin eignet selbst den russischen Revolutionen ein nicht nur ideologischer, sondern auch ästhetizistischer Grundzug; noch in sibirischen Kerkern haben zuständige Beobachter viel Solipsismus gefunden — die Autonomie des mit ungeheuerer Wucht hervorbrechenden nackt-Menschlichen haftet an einer hartnäckigen Subjektivität des Gewissens, die allen wahren Altruismus ausschließt, noch den gegen sich selbst — und die dieselbe Jugend, die Dostojewski in den erhabensten Kinder-Szenen der Weltliteratur verherrlicht hat, nicht verhindern konnte, die schmachvollsten Verbrechen des letzten Jahrtausends auf sich zu laden.

Die hiermit nur nach breitestem Durchschnitt gewürdigte Lebensform verleibt sich am unmittelbarsten in der tragischen Kunstform Jungdeutschlands! Jungdeutschland leitet Saft und Samen des Hegelischen Idealrealismus in die Dramatik und Dramaturgie des Jahrhunderts, wie dann erst Richard Wagner die Bazillen und Fermente Schopenhauers in das Drama (noch der Neuromantik) sickern läßt. So ist auch noch das Kräftespiel von Hebbels Pantragismus schon bei Immermann, in der Alexis-Trilogie[1]); hier freilich im Wesen ein Nachklang des klassischen Idealismus (idealistischer Stock, auf den realistische Reiser gepfropft werden), bei Hebbel umgekehrt der Vorklang eines modernen Idealismus (realistischer Stoff, der idealistische Formen zu

[1]) Vgl. H. Maync, ‚Immermann‘, München 1921, S. 279: „‚Alexis‘ ist nicht das gewöhnliche historische Drama der Schiller-Epigonen, sondern ein Werk, das durch seinen metaphysischen Ideenuntergrund auf die Tragödien Hebbels vorausweist“ (ähnlich S. 288 und 316).

amalgamieren versucht). Allein im Tragischen sind echte Urkräfte am Werk: Sowohl bei Grabbe, der inmitten einer Epigonen-Welt aus tiefstem Verhängnis schafft, als auch bei Büchner, der zwischen jungdeutschem Gut und romantischem schwankt und am Ende ein edleres Drittes erringt, schreit die Daseinsqual eines ganzen Geschlechts an den Himmel — hier wie nirgends fließt Blut statt Tinte. Die Zerrissenheit als solche aber waltet bei Grabbe im Nebeneinander von Genre-Malerei à la Tieck (und vertiecktem Shakespeare) und vehementer Drastik in den Spuren Schillers, bei Büchner (wie beim frühen Feuerbach) im Widerstreit zwischen heroisch-pantheistischem Plus ultra und realistisch-sozialistischem Suum cuique; und Hebbel, von ebenso mächtiger geistiger Helle wie seelischer Tiefe, faßt dann in ein System, strenger vielleicht: in ein Geflecht von Epigrammen, was — dichterisch weitaus bedeutender — einen Kleist in Penthesilea-Extreme getrieben und einen Grillparzer in Bruderzwist-Zweifeln müde und wund gerieben hatte. Indessen diese, alle jungdeutschen Mixturen überhöhende, Entwicklung kann erst in dem durch Hebbel eröffneten Gesichtskreis voll gewürdigt werden — an dieser Stelle ist sie darum noch nicht weiter zu verfolgen.

Die gültigste lyrische Prägung des Zwiespalts nun ist in der Dichtung Heines! Aus einem abgründig zerrissenen Menschentum (Heines Doppelheit ist Gefühl und Verstand, Sentimentalität und Virtuosität, Libertinismus der Substanz und Rokoko der Linie, Hellenismus und Reuezerknirschtheit, Päan auf das Leben und dorrendes Rückenmark) quillt eine Kunst, die den tiefsten Riß in die rundeste Form der Epoche knetet — ebensosehr anarchisch wie artistisch, bald Prophetenmantel bald Narrenkappe, das Allergrößte mit dem Allerkleinsten mischend (wie es in solchem Maß eben nur in diesem Zeitalter möglich ist). Bei Heine wird Schwerstes zu Leichtestem: das Steuerrad, an dem bis dahin nur Genies mit schwieligen Fäusten gekeucht haben, gehorcht nunmehr den glatten Fingern des Talents. Das

Seltenste wird zum Gemeinsten: Heine, von allen Rhythmen gehetzt und in allen Tänzen gerecht, hat alle Worte aus allen Schichten, das Hehrste und Heiligste schlägt er in täglichste Münze, er plündert die Tempel und füttert das Feuilleton, er klebt Annoncen auf Gräberplatten — alle Gesten und alle Nuancen sind fertig im Schrank, Spanien und Schottland und altdeutsche Waldeinsamkeit bilden eine Kostümgarderobe. Und das Fernste wird alsbald zum Nächsten: auf jeder Ebene ist Heine zuhaus und auf jeder tummelt er sich nach freiem Belieben, in Goethischem Mythos oder romantischem Traum oder Byronscher Wucht, Salonschwatz oder Pamphletsäure oder aktuellem Ekrasit. Das Gesamtmenschliche birst in Fächer und Fertigkeiten: Heine hat viele Gesinnung und keinen Glauben, überall Ziele und nirgends Wurzeln, jederlei Pathos und keinerlei Ethos. Heines Moral ist die Histrionen-Ethik Martials oder Pietro Aretinos (die Ethik des „ben trovato"), ist die Hidalgo-Ethik Don Juans (dessen vermeintes Grab in Sevilla der Preisspruch schmückt: „Aqui yace el peor hombre que fue en el mundo"), ist die Dekadenten-Ethik Brentanos oder Rimbauds oder Oskar Wildes (die sie übrigens alle wie Heine in irdischem Fegefeuer gebüßt haben) — sie mahnt auch an Lenaus Bekenntnis, es bereite ihm jedesmal Trauer, wenn eine Feuersbrunst gelöscht werde (möge sie brennen, wenn sie nur leuchtet — aus solchem Trieb muß Nero den Brand von Rom gestiftet haben). Er gleicht Shaws Maler Dubedat in ‚Doctor's dilemma'. Er selbst historisiert sich durch die primitive Antithese des „Hellenischen" wider das „Nazarenische". Die zeitgemäße „Emanzipation des Fleischs" aber offenbart sich bei Heine in mindestens drei folgenschweren Taten: in der Verselbständigung und Vereinzelung des Ich, des Leibs, der Form — dreier Dinge, die der deutsche Idealismus noch geistig gebunden, moralisch kompensiert, gesamtmenschlich geläutert hatte. Überall eben ein Heraustreten der ästhetischen Energien aus der Einwelt Goethes und Hegels!

Heine verkörpert schlechthin einen neuen Grad der Entblößung des Ich, schonungs- und schamlos nutzt er dessen Reagenz; er macht die Kräfte sagbar, die nur durch Aufkratzung der privatesten Sphäre sichtbar und mitteilbar werden; er entdeckt Schattungen, die einem objektiveren Sensorium verborgen geblieben waren: Vieles, was vorher einfach schwarz und weiß gewesen war, hat Heine zerlegen gelehrt — indem er eben alles Individuelle nicht als Fehlerquelle unterdrückt, vielmehr als schöpferischen Atem hingebend belauscht. Das Ich ist nicht mehr eine Welt (die klassisch-Kantische transzendentale Einheit oder das „Universum" der ‚Lucinde'); es ist empirisch geworden (das heißt natürlich nur: Ausdruck und Auswertung fassen jetzt das Erscheinungsmäßige, nicht das Ganze); es ist der Kutscher und nicht mehr das volle Gespann. Freilich gewinnt es dadurch an äußerer Physiognomie, an mimischer Behendigkeit, an akrobatischer Schlagfertigkeit. Die Dimension ist kleiner, die Dynamik größer geworden. Schon dank solchem Vermögen wird Heine zum ragenden (wenn auch nicht stilreinen) Impressionisten: Impressionismus ist gleich der durch ihn erst eingebürgerte Verzicht auf Betitelung jedes Gedichts, der Farbenreichtum der Reime, das Pirschen auf Unscheinbarstes und Wandelbarstes, die Hurtigkeit Porträt und Landschaft und Gedankenkreis in schillernde Skizze zu packen, noch die Einsprengsel Lichtenbergischen Witzes und Swiftischen Hohns und selbst Leopardischen Fluchs. Auch Paris empfängt ihn nicht nur als Stadt Napoleons und Saint-Simons, sondern auch als die Metropole des europäischen Impressionismus (von Watteau und Lancret bis Manet und Monet, von Dorat und Grécourt bis Huysmans und Ch.-L. Philippe) — wie sie denn auch noch den deutschen Impressionismus um 1900 aufs Tiefste befruchtet: sowohl dessen Schwelle, Hermann Bahrs ‚Gute Schule' (1890), wie dessen Gipfel, Rilkes ‚Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge' (1910), sind durch und durch geschwängert von Tuilerien-Nebeln und Montmartre-Dünsten. Indes noch

als Impressionist bleibt Heine allzeit ein Mittler zwischen Idealität und Realität, der keineswegs als Journalist im niederen Sinn dieses Namens gekennzeichnet werden darf. Was Heine von seinen Gefolgsleuten trennt (und diese erkennt man ja meistens daran, daß sie über ihn schimpfen), ist eben vorab das Eine, daß er (nicht Bruch sondern Brücke) von tiefem Wissen erfüllt bleibt um die Götter die er vermarktet und um die Kolosse die er zerkrümelt. Heines Kontraste sind nicht nur Zynismen eines Deserteurs, sondern auch Spannungen oft tragischen Humors. Wenn Heine die Sisyphos-Blöcke der spekulativen Epoche zerklopft und die Brösel dann spöttisch jongliert, so bleibt er dennoch auch den Ganzheiten dieser Gebilde gegenüber spruchreif; das idealistische Rüstzeug, soweit es dem Handgelenk nicht nur dem Herzschlag folgt, ist ihm durchaus geläufig (fast wäre er ja in die akademische Laufbahn geschwenkt). Wenn etwa ein moderner Satiriker zum Beispiel über Psychoanalyse ulkt, so setzt das (noch in den witzigsten, salzigsten Stücken der Gattung) keineswegs mehr ein bündiges Urteil über die Sache als solche voraus — es geht im Grund nicht um die Psychoanalyse, sondern um spaßige Gebärden und Gebarungen der Psychoanalytiker, im besten Fall mit symbolischer Perspektive, doch mehr Lachen erweckend als Gegnerschaft und Berichtigung; Heine hingegen, sittlich der engste und geistig der weiteste, satirisiert nie bloß von außen und von unten, und seine bohrende Kraft beruht gerade auf der inneren Beherrschung des Befehdeten; sein ist auch hier jungdeutscher Übergang nicht materialistischer Abfall, und noch die Purzelbäume sind nicht harmlose Parkettkünste, sondern oft halsbrecherische Sprünge über die Kluft zweier Zeiten. Heine ahnt noch die Zauber und Tiefen der Goethischen Urworte: Natur Gestalt Gesetz; er fühlt noch die Wälderseele romantischer Musik; er vernimmt noch den „Cri de la terre“ (Millet); er erblickt noch die Sagengespenster und Märchendämonen; er spürt sogar die heilig-unheiligen Schauer der Antike. Die in alledem

wurzelnde Zerrissenheit aber läßt sich am bündigsten umschreiben als unheroisches Darstellen heroischer Dinge. Geflissentlich ist Heine auf unheroische Haltung bedacht: Zu jedem seiner Augenblicke betet er „Verweile doch, du bist so schön“, das Leben bleibt ihm seiner Güter höchstes, und seine göttliche Dreifaltigkeit heißt Ich-Leib-Form; trotzdem liebt er wie kein anderer Sproß der ernüchterten Zeit die Kronen romantischer Fabel- und Feenreiche, die blumigblutige Arena der Aventureros und Conquistadoren, das Kometenhaft-Napoleonische und das Berserkerlich-Elementare. So bleibt es Heines Sendung, heroische Gegenstände unheroisch darzustellen und auszuwerten — ein echt jungdeutsches Los! Die kosmischen Substanzen werden nicht beiseit gerückt, vielmehr hereingezogen in die Welt der Reize und Ressorts. Am schwächsten freilich ist Heine, wo er derlei voll Rührung tut (wo er aus seinen großen Schmerzen die kleinen Lieder macht); am stärksten ist er da, wo der Verzicht sich in düsterer Fassung behauptet, stark aber auch da, wo die Umwertung dreiste Entlarvung betreibt — da blitzen die Paradoxa wie kleine grausame Waffen, da manövriert die Skizze mit zischenden Torpedos, da trägt jeder Brief eine Ladung von Sprengstoffen mit; wie überall im jungen Deutschland eben sind die tragischen (bei Heine ironisch-phantastisch gedämpften) Töne der echteste Ausdruck der Seele und Not dieses Zeitalters.

Stofflich-dichter und dichterisch-lässiger spiegelt sich dieses Kräftespiel auch in den großen epischen Formen: Gutzkows Roman birgt vorweg eine Wirrung von künstlerischen und wissenschaftlichen Trieben. Nicht bloß in Hinsicht der Motive. Auch die Form des Gutzkowschen „Nebeneinander“ — die eigentümliche Zurücklegung alles Geschehens in das Zuständliche, fast ein statistisches Präparat — zeitigt ein schlechthin soziologisches Sehen und Ordnen. Jungdeutsch indes ist hieran nicht nur die Verdrängung dichterischen Blicks durch Lehre oder Untersuchung, sondern auch die Verwandlung des Erkenntnis-

haften in Pragmatisierungs- und Propaganda-Mittel. Auch diese Art der Rationalisierung des Romans eben bezeugt die echt jungdeutsche Kreuzung und Querung der seelischen Strukturen: Im Zeichen Hegels schon, wie eingangs geschildert, verknäueln sich Glauben und Wissen, Schaffen und Handeln, Wahrheit und Wirklichkeit, Bildung und Einbildung zur lernäischen Hydra von Spiritualismus und Politik und Kommerz und hundert anderen Köpfen. Als Theorien sind diese idealrealistischen Synthesen natürlich grundfalsch — jegliche Theorie qua Theorie ist falsch, die im Grund eine Antinomie oder gar einen tragischen Konflikt umschreibt — und jedes Urteil über jungdeutsche Gedanken ist nicht nur durch deren inhaltliche Schwammigkeit und Flüchtigkeit und Blasigkeit erschwert, sondern auch durch das überaus verwickelte Verhältnis der geistigen Dinge zur Wirklichkeit überhaupt: Rein dialektisch ist der Umschwung nach Hegel nimmer begreifbar! Viel schlimmer freilich bleibt, daß es vielen Jungdeutschen zudem an Echtheit gebricht — die Mischung der Strukturen ist selten ein Sporn auch der Wahrhaftigkeit (im jungen Deutschland wie in der Romantik wie auch leider in der Gegenwart). Es ist noch lange nicht der Schlechteste, dem in Nietzsches erster ‚Unzeitgemäßer Betrachtung' die Ansprache gilt: „Literat, Ladendiener des Geistes, Bildungsschmarotzer, der nichts ist, alles vertritt". Die meisten beginnen und enden als richtige Epigonen. (Der mächtigste Mittler Heine hingegen schöpft vielfach noch aus romantischen Strömen, der stärkste Problem-Seher Immermann findet den Ausweg in den Realismus, der überlegenste Richter und kälteste Anatom Johann Nestroy steht abseits aller seelischen Kriegsschauplätze.) Oft aber entrollt sich geradezu das Bild einer geistigen Adelskaste, die jählings (ohne Handlanger und Dienstboten) in eine ungekannte Welt gesetzt — Upton Sinclair hat diese Lage, im Stil H. G. Wells', in seinem utopistischen Roman ‚Nach der Sintflut' konstruiert — zunächst in Verlegenheit bald die Maschinen und Massen wie

Formen oder Ideen, bald die Gedanken wie Maschinen oder Massen behandelt.

Vermittels solcher Meridiane läßt sich auch die entwicklungsgeschichtliche Perspektive erweitern! Die Literarhistorie hat das junge Deutschland lang in viel zu schroffem Gegensatz zur Romantik gesehen. Die Erörterung dieser Frage bedarf eben zumindest dreier strenger Sonderungen: der Scheidung zwischen Früh- und Spät- und Jungromantik, der Trennung zwischen romantischer Lebensform und romantischer Kunstform, und der Würdigung der Zusammenhänge und Unterschiede zwischen der deutschen und der französischen Romantik [1]). Was jungem Deutschland zunächst an deutscher Romantik begegnet, ist senile Spätromantik oder puerile Jungromantik: Notwendig ficht hier der jungdeutsche Liberalismus wider das konservative und restaurative Prinzip, verschmäht der zukunftfrohe Aktivismus den Altweibersommer historistischer Fellachen, mißtraut das rationale Reformertum dem Treiben der Konvertiten (‚Protestantismus und Romantik' heißt das schroffste Manifest der „linken" Hegelinge, in dem sogar das engere Jungdeutschland als „französierende Romantik" ausgescholten wird). Nicht also gilt Jungdeutschlands Kreuzzug der anarchisch-progressiven Frühromantik, deren Individualismus ja noch die ganze neue Epoche durchstrahlt: die frühromantische Ideenmasse, der schon Hegel vieles Entscheidende dankt, die gesellige Kultur Friedrich Schlegels und Schleiermachers, der Libertinismus der jungen Tieck und Brentano, die Gesprächstugenden einer Karoline und Rahel sind Elemente auch jungdeutscher Lebensform. Die jungdeutsche Kunstform freilich folgt dem Pariser Romantisme eifriger als irgend einem deutschen Wegbereiter! Da ist voran Victor Hugo, der die Parole ausgibt „Romantik

[1]) Diese Unterscheidung findet schärfste Prägung bei Fritz Strich (‚Die Romantik als europäische Bewegung', Wölfflin-Festschrift 1924, S. 47 ff.), unter Vernachlässigung freilich der übrigen Sonderungen (Früh- und Spätromantik, Lebens- und Kunstform).

ist Liberalismus", gleichzeitig aber auch die Romantik mit strenger Formkunst erfüllt — stilistisch ist Hugo Gefährte Géricaults und Delacroix', mehr rednerische Posaune als empfindsame Harfe, Virtuos der forensischen Theatralik und pittoresken Pose [1]), Nährvater noch der Pétrus Borel und Théophile Gautier, in mancher Hinsicht sogar Baudelaires, aus dessen Prosa hier nur drei den Geist Hugos atmende Denksprüche ausgewählt seien: 1. „Alles Schöne ist bizarr" (dieses „Bizarre" bleibt ein Grundstein der Baudelaireschen Ästhetik); 2. „Die Bildnerei ist langweilig" (das Malerische gilt alles, das Plastische nichts — ein gemeinsamer Nerv auch Jungdeutschlands und vieler Neuromantik); und 3. „In Bezug auf die Kunst muß ich sagen, daß ich die Übertreibung nie gehaßt habe; Mäßigung ist mir niemals als das Zeichen einer Künstlernatur erschienen" (ein Pfeiler im Großen Hugoscher, im Kleinen Gutzkowscher Kunst). Neben Hugos Einflüssen aber wirkt die agitatorische Psychologie der George Sand, die Brunst und Hatz der Eugène Sue und père Dumas, die leidenschaftliche Glut Bérangers, das derbe Vorwärts de Vignys, die raffinierte Grazie de Mussets, die schwermütige Würde Lamartines: Diese französische Romantik ist gewissermaßen klassizistischer als die deutsche Romantik (Leconte de Lisle und die Parnassiens verzehren ihr Erbe), und eben solche Mischung bleibt auch jungdeutscher Doppelheit am gemäßesten ... Aber natürlich führt die Anlehnung an Kunstform der französischen Romantik nicht in runden Gegensatz zur deutschen. Diese zwei Reiche nämlich sind durch manche verborgene Entwicklung verbunden: Auch in französischer Romantik der Hugo-Zeit pulst mancher Tropfen Bluts von der Lebensform deutscher Romantik; Geäder unserer Romantik (insonderheit der Brüder Schlegel, Tiecks, E. Th. A. Hoffmanns) breitet sich nach Westen aus, saugt

---

[1]) Bezüglich des jungdeutschen Widerhalls dieser Momente vgl. die Hinweise R. F. Arnolds: ‚Das deutsche Drama', München 1925, S. 614 ff.

hier soziale und politische Impulse an, und kehrt im jungen Deutschland in den heimischen Kreislauf zurück; Jungdeutschland und die Frühromantik liegen in derselben Vertikalen einer Spirale. Zunächst freilich bedeutet das jungdeutsche Kräftespiel Höhen- und Spannungsverlust! Der frühromantische Persönlichkeitsglaube wird tendenziös-theatralisch verplattet, das Monumentale sinkt oft zur demagogischen Phrase, der Individualismus (der notwendig auch die Gemeinschaft bejaht) zum Subjektivismus (der ideologisch die Masse predigt). So verkümmert die seelische Fein- ja Überhörigkeit zu einem häufig krampfigen Personalismus und der Uomo universale zu einem fast filmreifen Tausendsassa. Man sehe, wie selbst Lenau, unstet schwankend zwischen allen Weltanschauungen der Zeit (besonders zwischen der Baader-Begeisterung des ‚Savonarola' und dem Hegelismus der ‚Albigenser') sogar den Faust subjektiviert und sentimentalisiert: die dramatische Knüpfung zerschmilzt in Eindrucks- und Stimmungsbilder, das Heroische schrumpft zu elegischem Panentheismus, idealistischem Stoff vermengt sich Gewürz von geradezu Wagnerscher Modernität. Vorzüglich aber die gestaltende nicht erörternde jungdeutsche Prosa prunkt mit koketten, affektierten Personen- und Gebärdenschilderungen, von Gutzkow oder Laube fortwuchernd bis Scheffel oder Hamerling — dekorativ müssen die Helden wirken wie Figuren der George Sand und Szenen Ary Scheffers, „raffinés incroyables beaux" laut Rezept der Hugo-Zeit, melancholisch wie Lenau und Herwegh oder sanguinisch wie Mosen und Freiligrath. Noch inmitten der hitzigsten Abenteuer — Liebhaber an Balkone geklammert und unter sich den Abgrund, Mörder mit stoßbereiter Klinge, vermummte Verschwörer in grausigem Keller (Trivialromantik Tiecks und E. Th. A. Hoffmanns mit französischem Farben- und Formensinn aufgetakelt) — noch in solch atemraubendsten Lagen bleibt einem Gutzkow Muße zu peinlichster Schilderung aller Posen und Gesten; sogar der schlichte Immer-

mann stümpert in dieser Mimik; beispielhaft ist auch Laubes oder Immermanns verletzter Duellant: der glorreiche Paukant, malerisch hingebettet, erhebt nach süßer Ohnmacht erstmals seine Lider und erblickt mit züchtigen verschämten Wangen ausgerechnet jene Jungfrau vor sich stehn, für die er die Hiebe bezogen hat — die Kolportage-Szenen also, wie sie noch die Eschstruth und Courts-Mahler nähren, wie sie zum größten Teil aber längst unterliterarisch und Beute des Kinos geworden sind. Dies alles freilich ist nichts anderes als angewandte, belletristische Rhetorik! Das zweite, edlere Pedal des jungdeutschen Prosastils aber ist das impressionistische: Das Skizzenhaft-Lässige siegt — Jean Paul und Heinse stehen auf. Das Reportertum setzt sich in allen Bereichen durch — noch Tieck beklagt die Mode der „Korrespondenzen, Memoiren, Biographien und Schilderungen von Zuständen“ [1]. Der umfassende Feuilletonismus zeugt „einen Zehntenstil, einen solchen, der alle Kreise brandschatzt“ [2] . . . Die hybrideste Mischung nun von Rhetorik und Impressionismus ist wohl bei Ludwig Börne: Wieder ein Kopf ohne härtesten Sachensinn, voll Neigung zu bloßer „Brillanz“ (sei es zu amüsanter Anekdotik, sei es zu demagogischem Bombast), oft schwermütig ob aller Ohnmacht des Willens und Witzes, aber auch noch im Haß zumeist literarisch, mehr zu stechen zu kitzeln zu höhnen als zu vernichten bereit, zudem voll Vorliebe für subalternen Tratsch und ordinäre Anspielungen — in Vielem freilich ein Epochenschöpfer: Sein rhetorisch-impressionistischer Tonfall schwingt in der Journalistik noch der Gegenwart oft heller fort als selbst die Stimme Heines, die schon dem aktivistisch-doktrinären Zug unserer Publizistik naturgemäß weniger wahlverwandt bleibt. Des Weiteren aber ist auch diese Doppelheit von rednerischem Pathos und lauernder Reizgier nur eine jung-

[1]) In der Vorrede zur 5. Auflage von Novalis' Schriften (1837).

[2]) Hebbel, Tagebücher I, 399 (Ausg. Werner).

deutsche Form der nationalen Jahrhundert-Spannung von Ideen- und Nerven-Aspekt. Im jungen Deutschland stehen eben noch die niedrigsten Kino-Motive — das unterscheidet diese Kunst von allen bloß sensationellen Anreißern — allzeit im Bund mit Hohem und Fernem: Wie sich im Großen bei Balzac oft Kitschigstes und Köstlichstes vermischen, ähnlich leuchten auch in Jungdeutschland idealistische Blitze über wüstesten Kehrichthaufen. Und eben solches Durcheinander — es ist mehr Mixtur als Polarität! — verleibt sich im jungdeutschen Übermenschen: schön und gelehrt, begütert und zerquält, Reiter und Dichter, Gentleman und Bolschewik, Asket und Troubadour. In allen Schichten also (denkerischen und bildnerischen), in allen Reichen (Lebensformen und Kunstformen), in allen Gattungen der gleiche Widerstreit, die gleiche Mischung von Monumentalität und Sensibilität in tausend Varianten, zurückdeutend zu Hegel und zur Frühromantik, vorausdeutend zu Hebbel und zu Wagner, ja selbst bis zum Naturalismus und bis zur Neuromantik[1]. Mag sich die neue Würde des Menschen, der den Geist in die Wirklichkeit und Gesellschaft führt, vorerst noch oft in eitler Theatralik ausleben, auch in jungdeutscher Wirrnis gärt jener Wille zum höheren Menschen, der dann in Richard Wagners Werk extremsten Ausdruck, in Friedrich Nietzsches Schöpfung heldischeste Spannung zeitigt.

---

[1]) Da in den weiteren Ausführungen die Verfolgung des Wegs zunächst zu Richard Wagner die neuromantischen Reflexe in den Vordergrund rückt, seien drei Haupt-Bezüge zum Naturalismus hier vorweg vermerkt: Der Naturalismus verpflanzt die teils naiv-absolutistische, teils ökonomisch-soziale Real-Politik von der bürgerlichen Ebene Jungdeutschlands auf die proletarische. Erweist sich Jungdeutschland französischer und russischer Romantik blutsverwandt, so saugt der Naturalismus französischen und russischen und nun auch skandinavischen Realismus an. Und wie im jungen Deutschland die Realisierung des äußersten Idealismus, ebenso zeitigt im Naturalismus die Idealisierung des Materialismus und Poetisierung des Sozialismus jenes überbunte Gemisch von Persönlichkeits- und Gesamtheits-Kult, das so bezeichnend ist für allen Edelanarchismus.

Indessen das jungdeutsche Widerspiel der Aspekte und der Strukturen weist nicht nur zu dieser gesteigerten und geläuterten Kontrapunktik empor, sondern auch zur beschwichtigenden und bereinigenden Trennung der Antipoden im poetischen Realismus hinüber. Und ähnlich wie bereits die Frühromantik einerseits der wilderen Verstrickung, andererseits einer friedlichen Lösung der Jahrhundert-Gegenmächte Bahnen ebnet, so spinnt sich auch aus dem jungdeutschen Knäuel neben der prometheischen ein Stück epimetheischer Entwicklung fort. Derjenige nun, der diesen unheroischen Impulsen neben den heroischen (noch keineswegs freilich: statt der heroischen) weitesten Raum gönnt, der stärkste Mittler zwischen Jungdeutschen und Realisten, eben darum vorerst ein Eigengänger und Außenseiter, seither aber als vielarmigster Kreuzweg seines XIX. Jahrhunderts erkannt (wie im XVIII. wohl nur Herder und im XVII. Philipp von Zesen), ist Karl Leberecht Immermann. Ein Heine sucht wenn nicht den Einklang so das Zwielicht zwischen großen Inhalten der scheidenden und kleinen Formen der kommenden Zeit: ein Gift der Dekadenz und ein Dung der Modernität, trotz vielem Ausarten in Bänkelsang und Operette schon ein Schüttelfrost vor den Fiebern Verlaines und Baudelaires, den Räuschen der Wagner-Zeit und der Swinburne-Welt; Immermann aber ist in weitem Maß auch die Fuge zum Realismus, einer Genügsamkeit, die ihre lokalen Gemüse und Zierblumen pflegt und den Himmel den Konsistorialräten überläßt und den Philosophieprofessoren. Wieder wird säkulare Alternative sichtbar! Heine gehört fast ausschließlich jener Entfaltung an, die aus der Frühromantik letzten Endes in die Neuromantik zieht. Die jungdeutschen Antagonisten, bei Heine tragikomisch ineinander schillernd, bei Grabbe in Jüngstentags-Gewittern zusammenprallend, bei Lenau in einer Art Wechsel gleichsam von Uhland und Chopin gebändigt, kreuzen sich dann sowohl in Bourgeois wie Scheffel und Grisebach als auch in Bohémiens wie

Herwegh oder Leuthold, und dieser Grat leitet vom jungen Deutschland bis ins Kunstwerk Richard Wagners (der weder als Freund sowohl Herweghs wie Bakunins der Berührung mit den Achtundvierzigern ermangelt noch auch in seiner doktrinär-propagandistischen Prosa die Spuren Jungdeutschlands verleugnet). Bereits bei Scheffel (einer Art Mitte zwischen Heine und Bierbaum) waltet die Mischung von historischem Fresko (massiv und monumental) und Sandischer Preziöselei (psychologisch und aktuell): der stilistische Dualismus des ‚Ekkehard' und im Besonderen seiner Heldin Hadwig; verwandte Doppelseele birgt auch Heinrich Leuthold, Priester der Liebe wie Verlaine und der Schönheit wie Platen; ähnlicher Widerstreit macht einen Eduard Grisebach zum Sänger und Knappen des Tannhäuser, halb spätromantisch-Wernerisch halb Heinisch-zerrissen; und noch ein Georg Herwegh birgt sein Teil an solchem Zwiespalt, jungdeutscher Edelanarchist und zugleich weltschmerzlicher Hypochonder, Esprit-Ideolog und Salon-Kommunist, Bilderstürmer mit Nerven der fin de siècle. (Die bloßen Tendenzbären freilich gehören auf andere Blätter — die „politische Lyrik" der Nikolaus Becker und Karl Beck, der Kinkel und Prutz, der markig-mutigen Freiligrath und Hoffmann von Fallersleben („Riehlsche Hausmusik" Nietzscheschen Angedenkens), der nachmaligen Hofräte Franz Dingelstedt und Rudolf Gottschall — gerade die bedeutenderen dieser Gattung, übrigens auch Anastasius Grün, vollziehen den sanftesten Übergang aus demokratischem Fanatismus zu bürgerlicher Rhetorik (wie am typischesten Freiligrath) und bürgerlicher Belletristik (wie am typischesten Dingelstedt).) Bei all diesen Späteren aber sind die romantischen Antithesen verschieft und verschoben durch jungdeutsche Lebens- und Kunstformen. Noch Richard Wagner trägt nicht nur romantische Züge (das frühromantische Ineinander von Mythos und Neurasthenie und die spätromantische Liebes- und Todesmystik, romantische Universalkunst und romantische Alle-

gorie und romantische Auflösung des Einzelwesens in den Allwillen), sondern auch jungdeutsche Male: pittoreske Pose à la Sand, soziales Raisonnement selbst im ‚Ring', Demagogik und Agitation. Fast alle Ströme aus der Frühromantik um 1800 in die Neuromantik um 1900 passieren in solchem Lauf das Stauwerk Jungdeutschland . . . In Immermann hingegen, so tief er auch diesen Strängen verstrickt bleibt, vollendet sich zugleich der Dualismus, der in Arnim und Chamisso und E. Th. A. Hoffmann sich regt und der im gleichen Jahrzehnt von Balzac und von Gogol überwunden wird: Hie Realismus, hie Romantik. Die Gesamtgestalt Immermanns zeugt für den glühendsten Willen, der jungdeutschen Extreme sei es durch Einigung sei es durch Sonderung Herr zu werden: Ein Fels fast wie Gotthelf, laut richtigem Selbstbekenntnis „eine äußerst positive Natur", das Gewissen der Zeit. Auch Immermann schwankt zwischen Heldenverehrung und Preis der Arbeit und Gemeinschaft, zwischen spekulativem Theismus von Solger-Hegelschem Schlag und der Weltfrömmigkeit Gottfried Kellers, zwischen optimistischem Fortschritts-Eifer und radikaler Zeit-Kritik. Auch Immermann grübelt über den Widerspruch als oberstes Weltgesetz und das Tragische als metaphysischen Schoß alles Werdens — Ideen, die nachmals Hebbel verleibt und Bahnsen vertieft hat. Und überall ist auch bei Immermann kritischer Unwille neben und vor dem heiteren Gestalten, insonderheit die „Angst über die Doppelnatur unserer Zustände, die Zweideutigkeit aller gegenwärtigen Verhältnisse". Ein kulturphilosophischer Gryphius, erhebt er die Anklage[1]): „Wir können nicht leugnen, daß über unsere Häupter eine gefährliche Weltepoche hereingebrochen ist. Unglücks haben die Menschen zu allen Zeiten genug gehabt; der Fluch des gegenwärtigen Geschlechts ist aber, sich ohne alles besondere Leid unselig zu fühlen. Ein ödes Wanken und Schwanken, ein lächer-

[1]) I, 94 (Ausg. Hesse).

liches Sich-ernst-stellen und Zerstreut-sein, ein Haschen, man weiß nicht, wonach, eine Furcht vor Schrecknissen, die um so unheimlicher sind, als sie keine Gestalt haben! Es ist, als ob die Menschheit, in ihrem Schifflein auf einem übergewaltigen Meere umhergeworfen, an einer moralischen Seekrankheit leide, deren Ende kaum abzusehen ist." Die ‚Epigonen' (denen diese Sätze entstammen) spiegeln die Pein der Wirrung auf dem Höhepunkt; der ‚Münchhausen' gewährt bereits Ausblicke in eine realistische Ordnung (die nachher freilich oft zur Abspaltung der Substanzen von den Ideen treibt). Der ‚Münchhausen' legt eherne Sperre zwischen jungdeutsche Utopistik und jungromantische Idyllik; zwei ferme Handlungen aus grundverschiedenem Stoff laufen nebeneinander: die Dorfchronik des westfälischen Oberhofs und die phantastischen Affären und Aventiuren des freiherrlichen Pseudolissimus; links Tieckische Zauber und Märchen, rechts Freytagische Tüchtigkeit. Am Ende also singt Immermann, nach so viel strebendem sich-Bemühen, wieder das Lied der Einfalt und Vollendung im Begrenzten — unter Auspizien Goethes: Was sein ‚Papierfenster' dem ‚Werther', der ‚Petrarca' dem ‚Tasso', die ‚Epigonen' dem ‚Meister', die ‚Memorabilien' der ‚Dichtung und Wahrheit', der ‚Merlin' dem ‚Faust' verdankt, das alles wiegt noch leicht neben dem Glück der Goethe-Einsicht, um wie viel mehr ein großer und reiner Mensch bedeutet als alle Postulate und Konstitutionen. Immermann, abgeschreckt vom weiteren Ertrag der Juli-Revolution, wird Herold jenes positiven Geists, der sich in Rankes Wissenschaft und Bismarcks Tat erfüllt. Der ‚Merlin' aber kündet den Verzicht: „Des kleinsten Bürgers armer Werkeltag, Des letzten Bauern Fleiß und Ungemach, Das alles ist mir wert und wichtig, Viel wicht'ger als mein Ich, so schwach und nichtig" . . . Dasselbe Goethe-Ethos lebt auch in den höchsten Realisten fort, Jeremias Gotthelf und Gottfried Keller und Adalbert Stifter. Die breitere Entfaltung freilich der bürgerlichen Epoche führt nach den immerhin titanischen jung-

deutschen Epigonen ein Geschlecht gesättigter Erben herauf. Die Durchschnitts-Realisten bemächtigen sich gewissermaßen nur der klingenden Barschaft, der Verbindlichkeiten entschlagen sie sich; das Nächste formen sie mit sicherem Griff, das Fernere und Schwerere aber empfängt nur allzuoft eifrige Ignorierung. Dieser Realismus (den allerdings etwa ein C. F. Meyer unermeßlich überragt) zieht sich, da „draußen" das deutsche Volk um den Weltmarkt kämpft, in die Familie, in die Provinz, in die Skepsis zurück; er schließt hier Weisheit dort Leidenschaft in abgesonderte Zwinger; er macht auch den Dichter statt zum Vorposten der Kultur (das ist noch Jungdeutschlands Fall) zum Outsider der Zivilisation: das Panier des Poeten wird die zerrissene Hose (man denke schon an Holteis, von Nestroy so hübsch parodiertes, Rührstück ‚Lorbeerbaum und Bettelstab'), die Fabel vom hungernden Schiller findet Verbreitung und Ausschmückung, ein wohl durchwärmtes und übel durchlüftetes Spießbürgertum murrt aus der Ofenecke wider wirtschaftlich-gesellschaftliche Übermächte. So wird in Zeitläuften, da alles nach äußerstem Aufgebot der Humanitas schreit, die geistige und sinnliche Tranquillität verklärt; das Allgemeine wird mit dem Durchschnittlichen verwechselt, das Gesunde mit dem Gewöhnlichen; die Realität und die Aktivität, die die Jungdeutschen ebenso tapfer wie unzulänglich in das Ästhetische und Theoretische hineinzureißen unternehmen und die Immermann nur aus der falschen Vermischung doch keineswegs auch aus jeder Beziehung zum Idealismus zu lösen versucht, werden beschaulich isoliert . . . Selbstverständlich aber bergen diese Gegensätze zwischen Jungdeutschen und Realisten auch eine Antinomie der letzten menschlichen Werte: Was frommt uns mehr — Erfüllung im Kleinen oder Zerrissenheit im Großen? Was ist edler — heldisches Wollen oder bürgerliches Können? Was hebt den Strebenden höher — Tragödie zu leben, wenn er sie nicht zu schaffen vermag, oder das Tragische, falls er es nicht gestalten kann, aus

seinem Weltbild überhaupt zu streichen? Ricarda Huch zum Beispiel, in ihrer (wohl ein wenig unter Kriegspsychose stehenden) Schrift über ‚Luthers Glauben', fällt hier den Schiedsspruch strengster Tüchtigkeits-Regel: Wer nichts vollenden kann, der handle mit Würstchen und Zündhölzchen, wer nicht als Dichter Positives leistet, der mache sich als Biograph oder Herausgeber nützlich — dann darf es heißen wie in Schillers ‚Glocke': „Jeder freut sich seiner Stelle, bietet dem Verächter Trutz". (Ricarda Huch hätte es demgemäß — auch wenn sie nur einen Bruchteil ihres Rigorismus[1]) zur Selbstkritik verwendet hätte — unterlassen müssen, in Ermangelung positiverer Produktion zum Beispiel ihr Bakunin-Buch zu schreiben!) Den philiströsen Verdikten über Jungdeutschland aber bleibt strikt entgegenzuhalten: Wohl ist im jungen Deutschland Vieles nur Ruf in der Wüste; ein Ruf ist kein Wasser; doch den Erlöser rufen ist immer noch mehr als ihn schlafend erwarten. Als nach Goethes und Hegels Hingang in Stürmen einer neuen Wirklichkeit alle Synthese barst, hat Jungdeutschland eine Symmixis errafft; es nährt im Zeitalter vordringender Behäbigkeit den Willen zu großem Stil und großer Lebensführung und hält so, wenn auch nur in gordischen Verknotungen, viele der Fäden fest, aus denen dann Hebbel und Wagner ihr königliches Gespinst weben; selbst Nietzsches Brandpfeile haben fast zwei Jahrzehnte lang nirgends gezündet — die Feuersbrünste aber, die sie seit den neunziger Jahren entfachen, sind auch durch jungdeutsche Minierer vorbereitet. Die kulturelle Alternative freilich: hie monumental-heroisches Wollen, hie realistisch-reelles Können wird niemals durch Betrachter- oder Denkertum unbedingt gültig entschieden werden.

[1]) Den ich keineswegs teile!

II. Teil.

5. Kapitel:

Prometheus und Epimetheus (Der poetische Realismus).

Jungdeutschland also ist ein Stück der prometheischen Kurve des XIX. Jahrhunderts, großsinnig auf letzte Werte gerichtet, freilich auch krampfhaft und verzwungen, im Leben selten dem Reden und im Vollbringen selten dem Planen gerecht, Heil und Unheil hitzigen Wollens. Der poetische Realismus nun, Einheit nicht eines Stils sondern einer Epoche, lenkt aus titanischer Verschmelzung des Fernsten und Nächsten hinüber zum epimetheischen Nebeneinander von tüchtig verwalteter Wirklichkeit und ruhig verehrter Unendlichkeit — ein treuer Sohn der Jungromantik, die ähnlich die frühromantischen Spannungen abgebaut und sich mit einem wesentlich dualistischen Realismus beschieden hatte. Auch der verjüngte Realismus der Jahrhundertmitte, Könner- nicht Sprengertum, lieber im Flachsten vollendet als am Steilsten gescheitert, oft auf der Flucht aus der Scylla Verstiegenheit in die Charybdis Plattheit stürzend, verkörpert nicht so sehr Polarität des Nächsten und Fernsten als Säkularisierung des Weitesten durch das Engste: Der geistliche Sinn ist nicht tot (dem Materialismus und Mechanismus hat dieses Geschlecht, wenn auch mit unzureichenden Waffen, oft männlich getrotzt), doch er wirkt nicht mehr spornend und läuternd auf das weltliche Leben zurück. Wie in der Jungromantik Wuz das Erbe Fausts aufräumt, nimmt Epimetheus hier die Promethiden-Walstatt in Besitz . . . Ist also solcher Realis-

mus Gipfel oder Senke des Jahrhunderts? Diese Frage kann nur durch ein Gesamtbild der Entwicklung, kein erörterndes Ja oder Nein entschieden werden. Rühmend zu werten ist vorweg die Rechtschaffenheit und Gediegenheit, die Schollen- und Wirklichkeitsliebe, das Bekenntnis zu Arbeit und Dienst an den Menschen; Zweifel hingegen weckt von Anbeginn die kleinmütige Enge, die Maxime des Sperlings in der Hand, der Mangel an weltpolitischem Horizont. Einerseits bleibt der deutsche Realismus an die bürgerliche Weltanschauung und Lebenshaltung, also an die Zeit gebunden: Sein Drang zum Gesamtmenschlichen ist schwächer und trüber als der ästhetisch-psychologische Absolutismus der großen Russen, deren Gipfelwerke in Hinsicht der ewigen Uraffekte vielleicht nicht minder klassisch sind als die Griechen in Hinsicht der ewigen Formen; und seine artistischen Energien sind loser und schüchterner als die naive Plastik im Reich der Balzac und Flaubert, die beherzt alle kompositorische Konvention und Intriguen-Technik auch noch des Renaissance-Theaters in die Wirklichkeitszeichnung hinüberträgt. Die Stützen der bürgerlichen Gesellschaft, Tranquillität und Kontinuität und Prosperität, sind auch die Pfeiler unseres poetischen Realismus — wie hoch er auch den Vor- und den Nachbildern heutiger Bürger-Karikaturen entrückt bleibt, der Heinrich Mann und John Galsworthy oder gar Sinclair Lewis und Leonhard Frank. Andererseits strebt dieser Realismus fort vom wirtschaftlich-gesellschaftlichen Zwang der zeit- und weltgeschichtlichen Lage, bald in romantisch-reaktionärer Abwehr des vordringenden Amerikanismus (den die Jungdeutschen als Bringer einer freieren Geistigkeit revoltierend begrüßen und idealistisch umwerben), bald im Gefolg der Klassik den in sich beruhenden, in sich vollendbaren Grundwerten des Bodens, der Familie, überhaupt der Privat-Sphäre zugetan, indessen dieses Zeitlose nur allzutief — die großen Schöpfer der Epoche stehen selbstverständlich jenseits solches Für und Wider — zur Ressort-Sache herab-

ziehend. Überall herrscht im selben Maß moralische Verfestigung wie gleichzeitig ästhetische Verengung Verstarrung Vermuffung der Welt. Das tüchtige Bürgertum pflegt in Leben und Kunst die ungeheuere Ordnung im Kleinen, die ungeheuere Geschäftigkeit im Kleinen, die ungeheuere Bestimmtheit im Kleinen (es findet hierin neuerdings in gewissen Fachwissenschaften den vielleicht wahlverwandtesten, den breitesten und den mächtigsten Ausdruck) . . . Der Lebens- und Wirklichkeitshunger des Idealisten ist Drang nach Herrschaft nicht Besitz, nach Selbst-Erfüllung nicht -Verabhängigung, nach dem Sturm der Taten nicht der Stille der Tatsachen — item ein weltüberwindendes Ja zum Blitz des ferntreffenden Gotts nicht zur Sekurität der gewitter-geborgenen Herde; der Realist hingegen liebt jene Nähe und Wärme, die alle Umwelt in Besitz verwandelt: die Landschaft die Heimat die Frau die Familie. Es fehlt das romantisch-Proteische und jungdeutsch-Literatenhafte des Besitzlosen, das Schwebend-Unverbindliche und Sprunghaft-Vorläufige eines Geistestyps, der kein eigenes Haus zu bestellen hat und dennoch in fremden Dingen zu raten und helfen versucht; es fehlt aber auch die Entsagung, die Weite, die Jugendlichkeit solcher Seele. Dort zentrifugales Chaos und Angst vor der Endlichkeit, hier Flucht vor dem Donnerwort Ewigkeit in geschlossene Räume. Das Lebensgefühl, geradezu das Ethos auch der Keller-Zeit (wie einst viel unmittelbarer der Dürer-Zeit) bleibt durch die Perspektive gleichsam des geschlossenen Raums bedingt . . . Auch durch dieses Geheg freilich laufen die Spuren des nationalen Kräftespiels eines Jahrhunderts und Jahrtausends. Der Autobiographisierung Privatisierung Provinzialisierung der Welt und Wirklichkeit gesellt sich in der realistischen Verquickung von Empfindsamkeit und Tüchtigkeit eine Art Übergangs in die Entschicksalung des Ich, in die nach-außen-Verlegung der menschlichen Schwerpunkte, in die „Extraversion“ (wie wir den heutigen amerikanischen Rekord dieses Prozesses nennen). Die deutschen Ewigkeits-

Spannungen aber, die einen Luther oder Fridericus ebenso wie einen Schiller oder Nietzsche, einen Fichte oder Hegel ebenso wie den gesamten Idealismus oder Historismus in feindlichsten Richtungen fortzeugen lassen, diese Spannungen sind nunmehr nicht so sehr im Einzelnen als solchem als im Zusammenspiel der an sich immer ärmeren Individuen und an sich immer starreren Ressorts gegenwärtig — auch diesem Zustand ist dann nur allzu rasche Entwicklung beschieden: Der unermeßliche Reichtum des deutschen Gesamtkörpers und die (nicht nur beruflich-arbeitsteilige) Isolierung des Sonderwesens streben voll Übereifers jenem Mißverhältnis zu, das im Weltkrieg dem grandiosen Organismus einen obersten Führer versagen mußte. Der Realismus indes bleibt die erste dichterische Offenbarung auch dieses Verhängnisses! . . . Überall eben tun sich kulturelle Antinomien auf: Praktisch-ethischer Wert und ästhetischer Unwert erscheinen in innigster Wechselbeziehung. Hier technisch-ökonomische Entdeckungen, die unter ausschließlich ästhetische Gerichtsbarkeit zu stellen ebenso wohlfeil wie unbillig wäre — dort das Vermächtnis der „Dichter und Denker"-Nation, das durch die bürgerlichen Kunst- und Lebensformen, wie immer leistungsfähig und menschheitsnützlich, wie immer selbst sittlich sie seien, an einer Reihe von Punkten gröblich mißachtet wird. Naturgemäß muß hier jedes dogmatische Entweder-oder dem kritischen Für-und-wider weichen! . . . .

Der von Otto Ludwig geprägte Begriff „Poetischer Realismus" ist eindeutig nicht als ästhetischer, nur als historischer Komplex — und dies nur nach sorglichster Sichtung der vielspältigsten Inhalte. Realismus betitelt sich, im europäischen Kreis, sowohl die naturwissenschaftlich

gegründete Hirnkunst der Brüder Goncourt und Flauberts und Zolas (oder die Nerven-Wachsamkeit Bourgets oder Maupassants oder Feuillets) wie auch der puritanisch-ethische Positivismus der Dickens und Thackeray[1]) wie insbesondere die deutsche Wirklichkeitsliebe und -treue: ein Realismus des Herzens, der von den Gefahren des Sentimentalen umlauert wird, wo dem französischen die Klippe des Erklügelten und Ausgeheckten droht und der englische an philiströse Erbaulichkeit oder Zweckdienerei streift. Doch auch unser historischer Epochenname „Poetischer" Realismus rührt ebenso an die azurene Firnenkühle C. F. Meyers wie noch an das klebrige Geschmunzel Heyses, die protestantische Homerik Jeremias Gotthelfs wie die katholische Einfalt und Größe Adalbert Stifters, das Goethische Umfassen und Jean Paulische Durchschauen Gottfried Kellers und die familiäre chronique larmoyante eines Storm, die manchmal fast dämonische und fast an Dostojewski ragende Psychologie Otto Ludwigs wie das ruhselige Behagen Wilhelm Raabes, den Sonntagsjäger Auerbach wie den Erdriesen Stelzhamer, den zähen milden Reuter und den weichen festen Anzengruber, die zwei genialen Mimosen Annette Droste und Luise François, den meerwind-gekämmten Klaus Groth und den prärie-geselchten Charles Sealsfield, und schließlich auch den Narren hinter diesen hier wie auf der Shakespeare-Bühne im Reigen vorüberziehenden Hauptgestalten: Wilhelm Busch. Im Übrigen bezeichnet jener Sammelname sowohl eine Ebene wie einen Gipfelzug — man kann die breitesten Erscheinungen des Realismus (und damit wesentlich sein Publikum) ins Aug fassen, und man kann sich allein jenen wenigen widmen die Goethes Ausspruch bewähren: „Der Stil ruht auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greif-

---

[1]) Die (nicht so sehr nach Geltung als nach Wirkung) nächste in dieser Reihe, George Eliot, ist schon in höherem Maß von Comteschen und Taineschen Schablonen gegängelt.

lichen Gestalten zu erkennen". Sollen indessen alle Anstöße und alle Male dieser Seelenlage ausgewertet werden, dann muß sowohl der von Goethes Sonne beschienene Höhenzug wie das Steppen- und Sumpfland der Manieristen durchwandert werden: Zunächst soll deshalb das Gefühls- und Geschmacks-Niveau der bürgerlichen Kunst- und Weltanschauung, nach dem Erlöschen der jungdeutschen Schwellung und Spannung, gemessen werden; dann ist durch Würdigung der Gipfel Gotthelf, Keller, Stifter auch die Höhendimension der Woge zu entrollen; des Weiteren müssen Sonder- und Mittelwerte wie Ludwig, Raabe, Storm in ihre eigenen Bereiche verfolgt werden (für die Reichtümer der historischen und der Heimat-Dichtung, der Dorf- und Dialekt-Geschichte ist im Längsschnitt leider kein Raum); und endlich erübrigt ein Ausblick in jene durch den Realismus nicht so sehr erzeugte als bedingte Formkunst, deren frühesten (vor-realistischen) Anhieb Platen, deren Handwerker-Tummelplatz München, deren Krone dann C. F. Meyer bildet.

Der poetische Realismus — diese gesellschaftlich wie seelisch vorweg zur Sache von „Gemeinden" und zum Gegenstand der Liebe, der Verbundenheit, des Einverständnisses bestimmte Poesie sei zunächst, aus kulturhistorischer Perspektive, als Angesicht ihres Zeitraums betrachtet! — spiegelt ein Stück innenpolitischer Erziehung und wirtschaftlicher Erstarkung des deutschen Bürgertums. Ein Stück in jeder Hinsicht friedlicher Entwicklung: Der Geist wirft sich nicht länger zum Diktator auf, die Kunst beherrscht nicht mehr das Steuer der Gesamtkultur, und immer mehr entbehrt alle Andacht zum Kleinen der Andacht zum Großen. Dem vortrefflichen Buch über England von Wilhelm Dibelius steht (im Vorwort) die schlimme Bilanz voran: „Der preußische Schulmeister hatte den Krieg von 1866 gewonnen, denn er hatte dem preußischen Volke alle die Eigenschaften gegeben, die es zur Hegemonie in Deutschland befähigten. Aber der preußische Schulmeister

— namentlich der Schulmeister auf Gymnasium und Universität — hat den Weltkrieg verloren; denn die politischen Eigenschaften, die zu einem Weltvolke nötig sind, hat er dem Geschlechte nach 1870 nicht einpflanzen können." Was hier dem Schulmeister nachgesagt ist, gilt in gesamtmenschlichem Umfang von den Realisten des Jahrhunderts: Sie haben Königgrätz und Sedan entschieden, sie haben den Weltkrieg verloren — und wären gar nicht abgeneigt, noch einen nächsten verlieren zu helfen. Denn noch ist ihr Geist eine ungeheuere Macht in der deutschen Bildung. Der poetische Realismus hält namentlich einen gewissen Typ des Unterrichts, denselben der noch vorlängst den ‚Laokoon' und die ‚Italienische Reise' geochst hat, bis in Herz und Nieren in Bann. Der bemeldete Schulmeister hat es nur allzu gründlich der öffentlichen Meinung eingehämmert, daß diese Kunst die letzte wahrhaft gesunde geblieben sei. Und Vieles, was sich heut unter der Marke erneuerter Sachlichkeit auftut, umwoben mit aller erschlichenen Glorie von pristina virtus, oft wenig mehr als pfiffiges Piraten- oder blutarmes Alexandrinertum, ist großenteils ein Zurückschwenken in eben jenes Überwundene und Widerlegte. Die Sachlichkeit des mittleren und unteren Realismus (Geister wie Stifter oder Meyer sind hier selbstverständlich nie berührt), noch viel mehr aber seiner heutigen Nachtreter, ist nicht die Sachlichkeit Goethes und Schillers, nicht die Sachlichkeit Luthers und Dürers: Der heilige Buchstabe Luthers ist nicht der Buchstabe des Kröpels, und Dürers Enge ist dem Kerker Kleists viel näher als dem Winkel Storms. Bei aller Ehrfurcht vor der sittlichen Größe jeglicher Arbeit und Rechtschaffenheit: Es gibt den Mißbrauch eines höhenblinden Fleißes und einer tiefen-blinden Biederkeit, der schlechterdings identisch ist mit jenem „allberechnenden Barbarentum", an dem ein Hölderlin gestorben ist und ein Novalis, ein Jean Paul, selbst der bürgerstolze Dichter der Glocke aufs Qualvollste gelitten haben (zu schweigen von Kleist und Nietzsche, von Grillparzer und Schopenhauer,

von Platen und George). Was die Qualität austilgt zugunsten der Quantität, und hieße es auch Sachlichkeit und hätte es sich anderweitig auch als Sakrament bewährt, ist des Teufels Gabe: Diese Art Sachlichkeit, in geistigen und künstlerischen Dingen immer wieder dreisteste Unsachlichkeit, hat in Dichtung und Handwerk den weltverpestenden Pofel gezeitigt, in der Wissenschaft zynische Nichtachtung wirklichen Geists ermutigt, in deutschem Leben aber allen Stil verwüstet — von innen zersetzt, ehe die Raffke-Wut des neuen Reichs ihn auch äußerlich untergraben hat. Diese schon in der realistischen Literatur teils pausbäckig gezüchtete, teils lau geduldete und stier befestigte Geschäftigkeits- und Massensucht läßt schon im XIX. Jahrhundert viele Volksgenossen Kants und Hegels, bei allen herrlichen Anlagen, tief unter ihrer eigentlichen geistigen und menschlichen Ebene leben . . . Natürlich trägt hier überall der poetische Realismus keine unmittelbare Schuld am Bildungssystem als solchem — handelt es sich doch um das ursprüngliche Hervorbrechen deutscher Schicksalskonflikte, die eben nur in idealistischen Zeitläuften zu heroischer Kontrapunktik gemeistert werden. Indessen der Realismus läßt diese Gewalten teils beifällig teils bedauernd gewähren; er rechtfertigt sie eigentlich schon dadurch, daß er die Dichtung aus dem großen Kräftespiel hinaus in beschauliches Abseits rückt, daß er alles von jenem Fortschritt ergriffene Seelentum preisgibt statt es wenigstens zu verteidigen, daß er Güter wie Wissenschaft oder gar Philosophie weder ernstlich sich anzuverwandeln noch selbst als Bundesgenossen zu fesseln versucht. Nur diese und nichts weniger als eine politische oder sonst doktrinäre Verfassung des Realismus darf als Mangel an „weltpolitischen" Eigenschaften beklagt werden! Keiner der echten Realisten ist ein Diener seiner Zeit zu schelten: Selbst Gottfried Keller erntet äußerst langsam Beifall; Mörike findet erst im letzten, Storm bestenfalls in seinen beiden letzten Jahrzehnten gebührende Anerkennung; Raabe — nach lautem

Widerhall der ‚Sperlingsgasse' — verspinnt und verschließt sich fast einsiedlerisch; und C. F. Meyers Ruhm ist vorwiegend die Frucht des XX. Jahrhunderts. Gerade unter den Edelsten hat keiner Erfolge erlebt wie die Eklektiker Geibel und Freiligrath oder die Nutznießer Auerbach Heyse Scheffel. Nur unter solchen Vorbehalten also ist der Realismus verantwortlich für die grandiose Kraftentfaltung des Jahrhunderts ebenso wie für das — wohl tragische — Verhängnis, dem alle an sich großartige Redlichkeit und Rastlosigkeit der Epoche entgegenläuft; verantwortlich selbstredend nicht als Ursache, sondern als Ausdruck; verantwortlich somit als Teil eines Ganzen, dessen Wesen Spannung und dessen Rhythmus nur allzuoft Peripetie ist. Ein Drama freilich, das als Gesamtvorgang hoch über Lob und Tadel erhaben bleibt!

Es gibt nun zwei Leitmotive, fast spezifische Energien des poetischen Realismus, die jede auf ihre Art — diese wesentlich eine Verbürgerung Goethes bezeichnend, jene das Schiller-Ethos verplumpend — die vom Idealismus errungene und von Jungdeutschland erstrebte gesamtmenschliche Einheit idyllisch abbröckeln lassen, die Dichtung aus einer Weltkraft entweder zur Hauslehrerin oder zur Verschönerungsrätin herabzerrend: links ein vorwiegend ästhetisches (freilich nicht mehr humanes) Element der Reizsamkeit, rechts ein vorzüglich ethisches (freilich nicht mehr kultur-zeugendes) Element der Tüchtigkeit. Ein Hauptteil aller dichterischen Illusion des Realismus (und des durch ihn bedingten Klassizismus) ruht auf reizsamem Sichhineinversetzen in naiv nach eigenem Ebenbild zurechtgelegte Affekt-Substanzen, es handle sich um historische Genre-Szenen wie bei Hauff und Scheffel und Ungezählten, oder um Bilder aus der Sommerfrische Italien wie bei Heyse und Nachtrab, oder um aufwallendes Glück und Weh aus der Vergangenheit wie bei Storm oder Raabe, oder um sinnigminnige Verkinderung wie bei den Redwitz und Roquette. Bereits Chamisso, ein Geburtshelfer so bürgerlicher Reiz-

samkeit wie Tüchtigkeit, lädt ein zum „Gebet der Witwe", zur Einfühlung in das „Weib des Wilddiebes" und in den „Tod des Räubers" (alles geradezu Rollengedichte für sentimentale Gymnastik); auch Freiligrath, dieser Bourgeois der Revolution, lockt zur Anbiederung an den „Auswanderer", an eine „irische Witwe" und eine „Griechin auf der Messe", er schmeckt das „Leben des Negers" durch und begleitet gerührt ein „Banditenbegräbnis"; ein Rückert seufzt der ach nie wiederkehrenden Jugend nach (der Prototyp seelischen Müßiggangs), Anastasius Grün wirbt feuchten Blicks für eine alte Muhme, und die gesamte realistische Epoche botanisiert nach Buntem und Ergreifendem, bald im Historischen oder Exotischen, bald im Erotischen und Familiären. Zur Erholung trägt man Matrosenkappe oder auch Lederhose, man versetzt sich hinein in den zottigen Seebären oder das knusprige Dirndl, man beschnüffelt den düsteren Gondoliere und den munteren Lazzarone (die ihrerseits bald inne werden, ob der Fremde mehr Heysische Modernität oder Geibelische Antike liebt und sich demgemäß aufspielen). Und nur an wenigen Höhepunkten wird solche persönliche Sphäre zur menschlichen, wie in Storms Liedern an die tote Gattin oder in Heyses Klagen um den entrissenen Sohn . . . In diesen Dingen offenbart sich zunächst eine unbefugte Verwechslung von menschheitlichem Stoff mit menschheitlicher Gestaltung — realiter bleibt selbstverständlich auch die „Rasenbank am Elterngrab" allem Geschmacksurteil und aller Diskussion enthoben. Weiter wird eine allzu oberflächliche Beweglichkeit des Gemüts geübt; Gefühle sind nicht keusche Boten der Tiefe, sondern hurtiges Spielzeug des Tags; das bedeutet Erziehung zum Chamäleon. Und endlich wird durch solche Einebnung des Goetheschen Autobiographismus (in Goethes Fall haben die Ich-Erlebnisse wirklich die Geltung von Natur-Ereignissen) und des romantischen Individualismus (auch hier ist tapfere Entdeckungsfahrt nach neuen Weltteilen) aller Glaube an höchste — notwendig überpersönliche — Kulturwerte und

alles Vermögen zu großem Stil, in Dichtung und Leben, zerrüttet. Ein legitim ästhetisches Moment wird also durch Vereinseitigung, Verbesonderung entwertet ... Das Gleiche gilt von der zweiten Grundkraft und Gegenkraft: der Tüchtigkeit — es ist die Schillerische Wurzel des Realismus. In diesem Zeichen steht zunächst redlicher Wille zu Echtheit und Wahrhaftigkeit, Hochschätzung aller Arbeit und Enthaltsamkeit, Rechtfertigung jeglicher Umwelt als Welt unter Verzicht auf heißhungrigen Aufstiegsdrang und geistige Großmannssucht, kurz all die ethischen Impulse solches Menschentums — Werte freilich, denen wieder zwar an sich die höchste Würde eignet, nur daß sich diese reinsten Tugenden des leidenden und arbeitenden Menschen nicht ohne Weiteres ins Reich des schöpferischen, wenigstens nicht des künstlerischen Menschen übertragen lassen: Zwischen jenen zwei Kreisen besteht ein moralisch-ästhetischer Antagonismus, vielleicht eine Antinomie, die keinesfalls durch unbefangene Unterstellung des Gewöhnlichen und Allgemeinen als gesamtmenschlicher Norm zu meistern ist, vielmehr nur durch edelste Kunst zu einer Art Wechselwirkung (wenn auch nicht Auflösung) geläutert werden kann — und solche entweder monumentale oder auch tragische Einform ist ja das Ziel sämtlicher Renaissancebewegungen der deutschen Dichtung, ein Gewinn auch der ragendsten Realisten des Zeitraums. Vor diesen Gipfeln freilich versinken alle Ressorts: Bei Stifter etwa gibt es Stellen von geradezu Homerischer Konkretheit, einer Gegenständlichkeit, wie sie vor allen Goethes Dichtung immer wieder zu wahrer Natur werden läßt (zum Beispiel die Schilderungen Siziliens, wo in der Tat aller Dunst der Erde und alle Glut der Sonne, alle Atemzüge der Vegetation und alle Reflexe des Meers und des Himmels zum Wort werden); auch Stifters Phantasie trägt Wesen und Gesetz der Dinge in sich, jedes Haar auf den Köpfen seiner Geschöpfe ist gezählt und kein einziger Schritt nur Erfindung und Zufall, an keinem Punkt bleibt etwas wie das

Walten bloßer Imagination zu spüren; Ähnliches gibt es vorher, minder dicht, bei Gotthelf, wie nachher, mit weit höherer Kunst im Verein, bei Knut Hamsun. Von echtem klassischem Zusammenklang ästhetischer und ethischer Aspekte aber ist in strengstem Sinn wohl nur bei C. F. Meyer die Rede: Meyer, der einen grandiosen Konflikt von Natur und Kultur in verzehrender Spannung erschaut und kristallen gebändigt hat, wölbt hierdurch einen Jahrhundert-Bogen von Platen, der einen klassizistischen Monumentalstil in widrigem Zeitalter teils epigonisch behauptet teils titanisch erstreitet, zu Stefan George, der — freilich schon auf einem durch Nietzsche geschaffenen Niveau — tiefste Einfalt und höchste Bildung in unerhörten Akkord zwingt. Und ebenso wie Platen, der die Qual eines Kainsfluchs bis ans Ende trägt, von Stammtisch-Bäuchen und -Bärten als Virtuos verbellt wird, wie noch George, dieser Granitblock, vertraut allem menschlichen Urberuf, von Talmi-Dekorateuren und Dessert-Lieferanten den Stempel des kalten Ästheten empfangen hat, ähnlich gewahrt (der jenen Klüngeln sonst wahrlich nicht zu vergleichende) Keller im großen Stil seines Landsmanns zunächst den „Brokat". Welcher Gottfried Keller vermag einen Menschen zu bilden wie Meyers Thomas Becket, dieses — freilich (und höchst bezeichnender Weise) nicht aus des Dichters bloßem Geist geborene — weltgeschichtliche Meisterporträt allersublimsten Seelentums, einer Beschaffenheit wie sie sonst nur im Selbstbekenntnis gespiegelt oder in geisteswissenschaftlicher Reproduktion geformt werden kann! Keller hegt gegen abwegige und verwickelte Gestalten allzu hanebüchene Abneigung; nichts spricht dagegen, daß er etwa einen Byron, wäre er ihm begegnet, zur Karikatur ohne mildernde Umstände verdonnert haben würde — was nicht heimische Marke trägt, liegt ihm außerhalb menschlicher Liebe und göttlicher Gnade. Auch im Bild des Erzählers Keller, bei allen noch zu würdigenden Vorzügen des wurzelstarken Künstlers und aufrechten Manns, bleibt

Manches zu berichtigen: die Charaktere sind oft ebenso einseitig-schattenrißhaft wie bei Dickens, parabolisch-blutarm (wie das „Schneiderlein“ in ‚Kleider machen Leute‘) und experimental-verkauzt (wie der gehörnte Ehemann im ‚Schmied seines Glückes‘); die Handlungen voll von Unwahrscheinlichem, Herbeigezwungenem, allerdings nicht so sehr Romanhaftem als Pädagogischem. Trotzdem freilich gibt Kellers Ausschnitt eine Welt; sein Größtes aber bleibt die manchmal fast an ‚Hermann und Dorothea‘ gemahnende Idealität der Idylle, nicht die Substanz der Bauern-Malerei und der Bürger-Erziehung. Und auf dieser Ebene ist auch schon ein Ausgleich zwischen Reizsamkeit und Tüchtigkeit mindestens angelegt. In der weiteren Fläche des Realismus hingegen herrscht insgemein nur das Neben- und Durcheinander von pseudo-Goethischer Reizsamkeit und pseudo-Schillerischer Tüchtigkeit. Dieses Gesichtsfeld nun und seine beiden Hauptfarben seien zunächst am Werk Freytags und Heyses vergegenwärtigt.

Gustav Freytag, dessen männliche Liebens- und Ehrwürdigkeit durch keinen dichterischen Tadel Abbruch leidet, ist ein ebenso wackerer Forscher und Lehrer wie lendenlahmer Erfinder; Realien sind sein Element, das Seelische oft ärgerlicher Nebenumstand; ein fernblickender Historiker und grundgescheiter Publizist, ein Meister aller Ding- und Umwelt-Schilderung — doch wehe wenn er losgelassen einhertritt auf der Spur der Psychologie! Seine kostbarste Frucht sind die ‚Bilder aus der deutschen Vergangenheit‘, das schönste aller Denkmäler der Mutter Germania und ihrer Kinder, seine ärmste die ‚Ahnen‘, Panorama eines Fortschritts, der fast in grotesker Ironik wie ein Untergang des Abendlands anmuten kann. Auch der sonnige Bildungsroman ‚Soll und Haben‘ und der Scheuel- und Greuelroman ‚Die verlorene Handschrift‘ verkörpern zwei Extreme dieses realistischen Ingeniums. Und überall Widerstreit zwischen Sachen- und Seelenherrschaft, pragmatischer und charakterologischer Richtigkeit, zwischen ethischem Interesse am

So-und-nicht-anders der Gegenstände einerseits und der ästhetischen Wurstigkeit gegen menschliche Tiefen und Fernen andererseits — ein Zwiespalt, der in allem poetischen Realismus Sprünge und Reibungen schafft, wenn er auch nur bei Otto Ludwig als nagender Bruch offenbar wird. Freytag vereint die jungromantische Kunst des statischen Ausmalens und die jungdeutsche des drastischen Erzählens. Die beiden Schichten, die ein Grillparzer kühn-zäh verklammert und verfugt, verharren indessen bei ihm in bequemerem Nebeneinander, will sagen in ruhigem Wechsel (kampfloser als bei Ludwig, der um tiefere Ineinsbildung ringt und leidet). Freytag begnügt sich beiderseits mit der pragmatischen Gediegenheit: Des Preisrichters der Schiller-Stiftung ‚Technik des Dramas' bietet geradezu das Brevier aller Schiller-Trabanten, sie lehrt Verfahren und Bedeutung des realistischen Handlungsdramas, kanonische Theorie eben jener pragmatischen Richtigkeit, die höchstes Gut der Epigonen [1]) bleibt von den Collin und Klingemann bis zu den Wildenbruch und Anzengruber, spezifische Energie aber auch wie Schillers so Rankes (dieses Gelehrten, der als Weltbildformer und als Schriftsteller die realistische Epoche ebenso weit überragt wie nachmals Mommsen die naturalistische). Mit gegensätzlicher Ausschließlichkeit, nur ohne Freytags friedliches Gewissen, von hellerer Erkenntnis der Einform gespornt und gequält, erschließt dann Otto Ludwig in den ‚Shakespeare-Studien' die komplementäre Struktur des realistischen Charakterdramas, voll gröbster Verkennung Schillers, Apologet und Märtyrer des epochalen Unvermögens Handlung und Geschehen zu bewältigen — eines konträren deutschen Verhängnisses noch bis zu Gerhart Hauptmann, dessen edle Mutterlauge eben aus

[1]) Überall drastischer Instinkt und psychologische Instinktlosigkeit: Man sehe, wie außerordentlich noch unser Ullstein-Kaliber, etwa ein Walter Bloem oder ein Bernhard Kellermann, die Handlungen des Kriegs zu schildern weiß und wie unvermögend die handelnden Seelen.

Mangel an drastischen Energien oft keine Kristalle ansetzt, ja bis zu Thomas Mann, der den „Helden“ seines ‚Zauberbergs‘ sieben Jahre in ein Sanatorium sperrt (der Aufenthalt als solcher ist nichts weniger als wahrscheinlich gemacht), um nur nichts sich ereignen lassen zu müssen. Freytag hingegen ist typischer Drastiker und schon hierin ein Schiller-Sproß — freilich ohne das kosmische Fatum des Schiller-Dramas: Wo in Schillers rollender Fabel die Gesetze jegliches Menschentums kund werden, treibt Freytag seine Genre-Szenen und Stilleben oft nur vermittels abgekarteter Intriguen (ja selbst Dumas-Suescher Mätzchen) in spannende Flucht der Begebnisse. Aus solcher Not kommt Freytags abgründiger Ungeschmack, vorzüglich in den letzten ‚Ahnen‘ Weltgeschichte zu verbrämen mit Familien-Aura! Da Soldateska ins Haus fällt, rettet ein Kavalier „mit vielem Charme“ (ein Hauptmann Dessalle) den zieren Zopf Henriette vor Schändung durch seine Kumpane — um sich ihr kurzerhand zu verloben. So in der nächsten Schlacht begegnet er dann seinem Nebenbuhler bei Henrietten, dem Arzt Ernst König, natürlich nicht ohne sich von ihm das Leben retten zu lassen. Und als sich endlich post mille discrimina rerum das deutsche Paar gekriegt hat, erweist ein krauses Zufalls-Netz jenen Dessalle als den geheimen Vetter dieses König. Durch solche Scharmützel werden auch schon in Laubes ‚Jungem Europa‘ Befreiungskriege versüßt, nur mit noch reichlicheren ideologischen Zutaten. Man ermißt den Sturz des Niveaus: Hegel sieht in Napoleon den Weltgeist reiten; Freytag faßt diese Dimension nicht mehr — er bietet dem Weltgeist Pantoffel und Pfeife an; im klassischen Zeitalter nennt man das Kotzebue! Auch Dickens freilich, dem Freytag als Dichter der Arbeit und der Bürgertugend noch am ehesten vergleichbar ist (selbst seiner nationalen Geltung und Wirkung nach), setzt seine Handlungen vielfach voll Kniffiichkeit und Willkür durch charakteristik-feindliche (oft pädagogische) Scharniere in Bewegung; bei Freytag indes fehlen auch noch

jene „whims“, wie sie in England von den Sterne und Smollett bis zu Thackeray und Meredith sich fortpflanzen, bei uns von Wieland und Jean Paul (und deren barocken Gevattern) bis Raabe und Fontane: Schrullen und Nücken, die nicht zum character indelebilis gehören, sondern Vorwände zu Einfällen und Scherzen, zu Verwicklungen und Umwegen; Freytags Gestalten, rechtwinklig an Leib und Seele, haben oft weder Nähe noch Ferne[1]) . . . Von der großen Gabe hingegen, Milieu und Realien zu schildern — sie läßt den Lebens- und Sachensinn Dickens' wohl weit hinter sich — macht Freytag am freigebigsten in ‚Soll und Haben‘ Gebrauch; die parallelen Handlungen sind straff verzahnt, die Erzählung auf wechselnden Schauplätzen klar und zuweilen schier spannend; der Protagonist Anton Wohlfart trägt neben manchen Immermann- einige Wilhelm-Meister-Züge. Hier ist nicht bloß pausbäckiger Betrieb, sondern etwas von jenem gesamtmenschlichen Begriff der Arbeit, den auch das berühmteste Wort Julian Schmidts beruft: ein Teil der Goetheschen und Stifterschen Entsagung, den Weg in das Unendliche nur durch das Endliche zu nehmen; dichterisch noch ein Vorklang Thomas Manns, der ja in mancher Hinsicht wie ein Gustav Freytag unserer Gegenwart erscheint (ein weltpolitischer Nerven-Freytag) ... Allgemein aber verkörpert Freytag das Tüchtigkeitsideal des poetischen Realismus — ein Ideal, das in breiterer Schicht besonders durch zweierlei Mißbrauch gefährdet wird: einerseits durch die unberechtigte Umwertung der ethischen zur pseudo-ästhetischen Qualität; andererseits durch den Versuch, die notwendig nur lenkenden Mächte der Treue und Stete und Redlichkeit auch als treibende Kräfte

---

[1]) Natürlich liegt hier nichts ferner als die Gesamtgröße Freytags verkleinern oder die Liebe zum sittlichen Wert und deutschen Sinn des Manns verunglimpfen zu wollen — dies wäre ja durch ausschließlich ästhetische Kritik auch gar nicht möglich. Doch künstlerisches Urteil darf sich weder vor Gesinnung noch erzieherischer Tugend beugen!



zu nutzen. Die romantischen, auch noch die jungdeutschen Tage haben manches Schiff ohne Steuer gesehen, die realistischen gemahnen manchmal an ein Schiff ohne Ruder. Das liberale „Laissez faire“ entspringt zu gutem Teil solcher Verwechslung von Widerstandskräften mit Lebens- und Handlungskräften. Im Namen der Humanitas muß Nietzsche diesem Zustand Krieg erklären!

Birgt jener Anwalt deutscher Tüchtigkeit echtestes Mark der realistischen Epoche, so ist Paul Heyse, Hort der Reizsamkeit, nur durch die Gleichheit der kulturellen Voraussetzungen den Realisten verbündet, im Übrigen aber durch deren „prodesse“ zu einem ergänzenden „delectare“ berufen. Heyse, heut allgemein als Gipsfigurenhändler anerkannt und eher unterschätzt, gilt schon seit der Mitte der fünfziger Jahre als Kaiser des deutschen Parnasses, neben und über Berthold Auerbach und Emanuel Geibel — er selbst bedarf füglich weniger der Polemik als seine Epoche. Die Kunstanschauung Heyses ist zunächst absolutistische Substanzpoetik: er unterscheidet Schön und Häßlich, und nur das erstere wählt er zum Gegenstand. So waltet seine Kunst in fest umgrenztem Rund: Schön ist der wohlgebaute Menschenleib, schön ist die Regelmäßigkeit und Heiterkeit und Üppigkeit italienischer Landschaft, schön ist das Künstlertum in Samt und Schmachtgelock (ob ohne solche Aufmachung, steht dahin). Das bedeutet nun vorab Verbürgerung, und überdies Vereinseitigung, Goethes: Der Realismus und der Historismus saugen die relativistischen Impulse Goethes an — sie halten jedes Stück Wirklichkeit der Erforschung und Darstellung wert; Heyse beschränkt sich, umgekehrt, dogmatisch auf die runde Form, in die bei Goethe alle Wirklichkeit gerinnt. Auch Heyse aber ist durch die vom Realismus eingeleitete Spaltung der Kräfte bedingt: die Kunst sucht nicht mehr eine universitas der geistigen Werte, sie pflegt ein bestimmtes Ressort, in das nur gesiebte Materie eingeht und sonst kein Sturm und kein Aufruhr fegt. Innerhalb solcher Pfähle bietet Heyse auch

im Besonderen manch Realistisches: Schon in Italien sieht er weniger das Römische als das Ländliche. Das klassische Italien ist Kultur, das realistische Italien ist Natur (oft freilich nur Sommer- und Winterfrische) — das fängt bereits bei Heinse an, wächst dann bei Waiblinger und Wilhelm Müller, Kopisch und Franz von Gaudy, und nimmt erstmals durch Erwin Speckter und Rumohr Vollendung an; Land und Leute also sind jetzt die Hauptsache: man grenzt sich einen malerischen Ausschnitt ab und konterfeit ihn dann, ebenso wie die Epigonen in der Malerei — die Schwesterkunst der Klassik heißt Skulptur, der Realismus sucht die ursprünglichsten Male des Ästhetischen im Pittoresken (noch Gottfried Keller oder Stifter verleugnen selten die Wahlverwandtschaft zum Malertum, und bezeichnend hat nur C. F. Meyer, der Monumentalstil- und Klassik-Nächste, tiefere plastische Anregungen empfangen). Auch in der Form der Novellen liebt Heyse symmetrische Profilierung und Architektonik, geschlossenen Rahmen und verteiltes Stützenwerk; am glücklichsten sind die kürzesten Stücke, besonders die ‚Arrabiata', am wahnschaffensten die Romane, und etliche Spätwerke bleiben nur noch als historische Dokumente erörterbar (der ‚Merlin' mit seinen Attacken gegen den Naturalismus und ‚Über allen Gipfeln' mit den Tiraden wider Nietzsche). Die Kluft zwischen Heyse und Platen aber bleibt weltenweit: Platen ist glutdurchwühlt und zähmt sich zu eherner Form, Heyse ist satt wie nur Salomon Geßner und plustert sich zum Troubadour; an Echtheit und Wahrhaftigkeit ist ein Freytag der klassischen Meister viel würdiger — wie man eben die sittlichen Mächte des Realismus am besten da verehren lernt wo sie fehlen . . . .

So weit die geschichtliche Ebene und ihre geistigen Grenzen! Und nun die Gipfelzüge der Epoche: der erste — trotz allen Engen — umwoben von Schauern erhabener Einfalt und Größe; der zweite — trotz Reinheit und Höhe — von sentimental-reflektierender und subjektiv-familiärer Manier umnebelt; und daneben der Stock C. F. Meyer (samt seinen Ausläufern in Vor- und Folgezeit), Stilisierung und Realistik in der umfassendsten Einform des Zeitalters. Noch einmal aber: Sämtliche hier zu Nennende — Gotthelf der Werkheiligste, Keller der Schilderungsmächtigste, Stifter der Geistesreinste, Ludwig der Sinnenschärfste, Storm der Stimmungssatteste, Raabe der Gefühlsstärkste — wissen sich keiner keinem der Nachbarn verbunden; der idealistische Zentralismus erschlafft; die jungdeutsche Allbeherrscherin Zeit, die durch die eindeutigste Sinn- und Werterfüllung jedes Augenblicks alle Kräfte der Generation und Nation zu der äußersten Aktivität zusammenzuschmieden versucht, weicht dem schon jungromantischen Streben zum Nebeneinander, das jeder Landschaft jeder Entwicklungslage jeder Wachstums- und Richtungsbesonderheit freiestes Recht läßt und allen einsinnigen geistigen Überbau verpönt; der poetische Realismus ist eben keine idee- und programmgefestigte Schule, nicht einmal das Denkmal eines bestimmten Generations- oder Klassentyps, vielmehr ein — dank jener Zersplitterung in verschiedenen Kreisen verschieden reifender — geistesgeschichtlicher Zustand, der füglich nur morphologischem Blick seine innere Einheit verrät. So war und bleibt es denn auch notwendig, die hier zu würdigenden Erscheinungen immer auf fernsten und demgemäß höchsten Horizont zu visieren, selbst wenn sie dadurch Einiges von den gewohnten Größenverhältnissen einbüßen sollten!

Frühesten Vollklang eines Kellerischen Realismus, nach Immermanns Wegbereitung und den jungromantischen Heroldsrufen, birgt Jeremias Gotthelf: Reaktionärer Altberner, puritanisch und orthodox, Holz vom Stamm der

Niklas Manuel und Ulrich Bräker, Hirzel und Pestalozzi, Zschokke und J. P. Hebel; unsterblich durch den ,Bauernspiegel' und ,Uli den Knecht', sterblicher in den beiden Reihen von Erzählungen. Der epische Genius Gotthelfs ist ein nicht nur Unbewußtes, sondern auch Ungewolltes, und dieses nicht nur im Sinn eines Ohne, sondern auch eines Trotzdem. Denn Gotthelfs Beruf ist Erziehung (zum Glauben und zu guten Werken), und seine Fabel biegt er unbekümmert nach dogmatischen Axiomen: Hoffart kommt vor den Fall, auch wenn sie alle Macht der Welt besäße, der Brave aber heuert die reiche Wittib, die hier wie einst bei Jörg Wickram den Inbegriff irdischen Glücks und Erfolgs verkörpert (bemittelt ist sie und dazu ein wenig abgeklärt, keine beauté de diable, vielmehr ein Riegel gegen allzu stürmische Versuchungen — auch die Bibel kennt das Motiv). Des Weiteren bleibt Gotthelf das Handeln ein Weg zu Gott — auch dadurch sinkt ihm alle Dichtung in die Unterschicht. Er spinnt indes nicht Physikotheologie wie Brockes' ,Irdisches Vergnügen in Gott', sondern gibt wahre Mythik: Fleischwerdung des Heiligen in Halm und Blüte und frommem Gemüt — eine spezifisch religiöse und schier aktivistische Mythik, die sich freilich weder an Hölderlin messen läßt noch an Klopstock, vielmehr am ehesten an Hebels ,Alemannischen Gedichten' und Stifters großen Romanen. Mit Hebel teilt Gotthelf den fast Homerischen Einklang von Dichte und Weite: jedes Blatt ist vom Ganzen bewegt, es gibt nichts Überflüssiges und nichts Vergängliches. Wie nur bei Stifter und sonst nirgends seit dem Zerfall des Idealismus (der ja ein Glaube gewesen war) ist im Winzigsten stets das All gegenwärtig, jedes hängt an jedem, nicht Ausschnitt zur Belehrung oder Einfühlung, sondern organisch aufgeschlossener Leib.

Neben solch außer-, überbürgerlichem Wuchs bedeutet schon Keller Verlust an menschheitlichem Rang! Religiöser Schicksalsbereich weicht politischem Willensbereich, kosmischer Mythos zeit- und ortgebundener Wirklichkeit (wenn

auch von äußerster Echtheit und in-sich-Erfülltheit). Keller, so fern ihm die Heimatkunst steht, bleibt seiner Umwelt inniger verstrickt als einerseits Gotthelf und Stifter, anderseits Platen und Meyer . . . Wie bei Gotthelf steht auch bei Keller am Anfang die Tat; für Schweizer schreibt er, Schweizer erzieht er; Schiller und Lessing sind seine Helden und — Freiligrath (gleichsam der Zahnstocher neben zwei Domen). Keller ist schlechtweg Prototyp des im Kleinen Vollendeten, und er ist nur im Kleinen vollendet; ja, er frondiert aus seiner Ecke wider alles Gespannte Gereckte Gebäumte, als wäre es an sich Sünde gegen die Wahrhaftigkeit; das dichterische Kantönli also birgt Welt, das ist kostbare Mehrung des Geists, es wird ihm vielfach aber auch die Welt, und das ist eine Verfehlung an selbstgegebener Pflicht. Gottfried Keller treibt gleichsam Morphologie (Seldwyla pro mundo) und sträubt sich wider die notwendige Bedingung dieser Sicht: das strömend-bewegte Durchdrungensein, das myriadenfältige Übergehen und Teilhaben untereinander der Lebens-Gestalten. Wie Heyse, voll echt klassizistischer Statik, das Schöne vom Häßlichen trennt und jenes dann gemütlich konterfeit als wäre es nur ein reproduzierbarer Stoff (nicht bloß ein ausschließlich zu produzierendes Kräfte-Verhältnis), ähnlich zimmert Keller grobe Schranken zwischen Biedermännern und Schwindlern, Musterknaben und Taugenichtsen, Arbeitern und Drohnen. Indessen das Poetische liegt, gleichnisweise gesprochen, weder allein in Paradiesvögeln und Pfauen (die gleichsam Heyse züchtet: Klassisches zum Stofflichen verplumpend) noch bloß in Milchkühen und Zugpferden (bei denen es Keller fast ausschließlich sucht: in Ansätzen ebenfalls fast manieristischer Substanz-Poesie und -Ästhetik); vielmehr bleibt alle letzte Einsicht und Gestaltung des Gesetzes eben die Offenbarung der Organverwandtschaft zwischen bildlich Laus und Königstiger (und diese Shakespearische Spannweite fehlt Keller wie Heyse) . . . Keller vermag einen Menschen dadurch zu deuten, daß er etwa

dessen pompöse Zigarrenspitze beschreibt; er ist ein außerordentlicher Meister solcher Schilderung, die ihm stets wesentlich und niemals langweilig gerät (zum Wenigsten in den Novellen — der ‚Grüne Heinrich‘ und besonders der ‚Salander‘ freilich sind mit ansehnlicher vis soporifera gerüstet), himmelhoch über der Beschreiberei der Historisten, deren Vorbilder: die Schornstein- und Schürhaken-Schilderungen Sir Walter Scotts, wohl einen Weltrekord an literarischer Fadaise halten. Am eigensten und am gültigsten aber ist Kellers Menschengestaltung, wo er aus der angedeuteten Not die Tugenden seines Humors zieht: Aus seinen kleinen Zügen lassen sich zwar keine Helden formen (Keller rührt nirgends, nicht einmal in ‚Romeo und Julia auf dem Dorfe‘, an das Tragische), wohl aber eben Käuze. Die den Marotten unvermeidlich eigene Mechanik, die (zwar nicht karikistisch gekantete, doch auch nicht menschlich gerundete) Einseitigkeit der Figuren, die durch Zurücklegung ins Genrehafte dem tieferen Konflikt entrückten Kollisionen solcher Typen — aus diesen Dingen kann nur der Humor das Beste machen. Der malerischen Statik aber des Kellerschen Weltbilds bleibt es zugut zu halten, daß insgemein zumeist nur die ruhenden Situationen, seltener die bewegten Vorgänge exakt herausgearbeitet werden: Unerreichbar vermag er das Farbenmeer eines Maskenzugs in seine Linie zu fassen, doch keineswegs auch etwa sämtliche frappante Augenblicke eines jähen Straßenauflaufs; schon sein Epitheton birgt überwiegend Schilderung und äußerst wenig „élan“; zu Meyers Novellen endlich verhalten sich Kellers Bilder wie Federzeichnungen zu Wandgemälden — man pflegt sich jene Federzeichnungen mit Vorliebe an den Plafond zu hängen, und dahin gehören sie schon ihrem Wesen nach nicht; sie „niedriger hängen“ aber — was hiermit verlangt sei — heißt nicht sie herabsetzen, sondern sie in das ihrer Art gemäße Licht setzen. Man gebe ihnen das sonnigste Fenster des Hauses! . . .

Adalbert Stifter nun ist neben Meyer der einzige monumentale Poet seiner realistischen Sphäre. Zu ihm gelangen fällt dem Heutigen nicht leicht, und pflegt erst nach manchem vergeblichen Anlauf zu glücken. Es ist nämlich, als ob man sich vorweg zu absoluter Kontemplation konzentrieren müßte, entgegen unserer Art die Dinge im Sprung zu fassen und im Vorwärtsschreiten zu formen; zu einem neuen Zeitsinn also, der vielleicht eine religiöse Funktion ist, vergleichbar der Seelenlage aus der die katholischen Litaneien geboren sind und insgemein aller Gebrauch stets wiederkehrender Ritualien — superlativisch etwa in den Reden Buddhas, der jeden Ausspruch hundertmal und zweihundertmal variiert, analog der Architektonik seiner zyklopischen Tempel, wo Säule an Säule sich reiht, immer dieselbe Säule, den Geist hinausführend aus aller Zeit und ansiedelnd im vollkommenen Raum — vielleicht[1]) also liegt hierin schon eine Definition der Religiosität: der Einkehr in den reinen Raum. (Gewiß, auch alle Wissenschaft sieht ab von der Zeit und ordnet die Dinge im Raum; doch auch die Wissenschaft schaltet die Zeit nicht völlig aus, sie macht sie nur gleichförmig; sie unterwirft sie dem Vernunftgesetz, sie degradiert sie zur „quantité négligeable“ — ohne das Akthafte als solches auslöschen zu wollen.) Adalbert Stifter aber — der Sohn des einzigen Urwalds auf deutscher Erde — erheischt für seine Kunst oft einen Zustand, der jegliches Akthafte fernhält, einen Zustand in dem dauernd vielleicht nur noch gewisse Waldbauern leben (allerdings um den Preis vollständiger geistiger Dumpfheit), und in dem einst die Menschen des Mittelalters gelebt haben, bei aller geistigen Helle zeitlos gebannt in den weltumgreifenden Ordo des Aquinaten, diesen gemeinsamen Urgrund aller Scholastik und Mystik. In Stifters Erzählungen träumen

---

[1]) NB.: Ich sage hier (wie anderswo) „vielleicht“, wenn ich eine Überzeugung aussprechen muß ohne Anlaß zu ihrer Begründung zu haben.

die unentweihten Wälder des christlichen Pan, Wälder in denen Zeit zu Raum wird wie im Anblick der Gletscher und Fernen des Hochgebirgs (der so viel Wanderer-Glück und Wanderer-Unheil verschuldet: man schaut und schlürft in stundenlangem Bann und wähnt, nur Minuten seien verstrichen, so daß man die Rückkehr versäumt — wie die Kinder in Stifters ‚Granit'). Und vollends Mittelalter-Odem entströmt den Wäldern des ‚Nachsommer' und vorzüglich des ‚Witiko', Wäldern gleich dem wo Herzeloyde den jungen Parzival verbirgt, umwittert von Duft und Geheimnis der Monsalvat. Nur noch ein C. F. Meyer, im ‚Heiligen' vor allem, hat teil an solchem Gespinst, dämonisch-subtiler, doch ohne Stifters seraphische Inbrunst. Und nur noch George, im ‚Buch der Sagen und Sänge', gesellt aller steinernen Härte des Ordensgeists und festlichen Schönheit des Rittertums ein Teil jener äußersten Jungfräulichkeit, innersten Einfalt, Einswerdung von Menschen und Schöpfung. Auch hier herrscht kein Sagen (wie bei den Gutzkow und Freytag) und kein Ausdrücken (wie bei den Geibel und Heyse); Naturbeschreiber ist Stifter, trotz malerischem Sehen und imitatorischer Pedanterie, so wenig wie Homer ein Kriegsberichterstatter ist. Sein bleibt die Erde der die Kinder Jeremias Gotthelfs entsprossen und entgegenreifen, die Erde der die ‚Alemannischen Gedichte' hinreißende Hymnen jubeln, die Erde die Franz Stelzhamer (freilich bereits ein leises Bißchen salopp und selbst sentimental) in obderennsischer Mundart voll Liebe und Leids umklammert. Sein ist auch etwas von dem Menschentum der Claudius und Jung-Stilling und noch Tersteegen, dieser keuschest-innigsten Hüter eines jahrtausend-weiten Gefühlsstroms in schlichtestkärgstem Winkelchen. Fast Goethe-gleich, nicht Mörikegleich, haust Stifter in einer ebenso vegetativ-kreatürlichen wie absoluten Welt, weit entrückt aller Reizsamkeit und aller Tüchtigkeit. Stifters Gebild ist ewig, denn es ist — nicht nervenhaft sondern wesenhaft, nicht schwebend sondern geschlossen, ebenso heiß und herzlich der Natur ver-

schworen wie sittlichem Dienst hingegeben (Erziehung[1]) ist ein Leitmotiv so Stifters wie Goethes und Gotthelfs und Kellers). Und nicht Flucht aus der Zeit und der Wirklichkeit ist der Quell seiner Zeitlosigkeit, sondern die wahrhaft klassische Ineinsbildung der zeit- und ortbedingten Gegenstände mit dem unbedingten Raum-Aspekt des katholischen Kosmos[2]). Allein bei Goethe, kaum bei Jean Paul, gibt es Stellen von jener grandiosen Konkretheit, die das Dichterwerk geradezu Naturereignis werden läßt. Von dieser Art aber ist Stifters Schilderung: Ein Mann erhebt sich, geht im Zimmer auf und ab, nimmt wieder Platz, zuckt die Achseln, greift nach dem Taschentuch, auf eine und zehn Seiten scheint es nirgends anzukommen; das bringt einen jeden zuerst zur Verzweiflung — bis er das eigentümlich Stifterische Zeitgesetz gewonnen hat, das alle Geschehens-Spannungen auflöst und alles Sein und Werden als beispiellos dichte, in sich beruhende, fast mystisch konzentrierte Wirklichkeit zugleich den Sinnen und dem Geist darbietet. Bei Stifter ist kein Straucheln wie gelegentlich sogar bei Gottfried Keller (am häufigsten, wo dieser rasch Bewegtem gerecht werden will) und auch kein Hüpfen wie bei Otto Ludwig (der von einem statischen Genre-Bild abrupt zum nächsten springt), sondern überall Goethische Rundheit: Jeder Schritt reiht sich an jeden, ohne Lücke, ohne Zufall; die Imagination reißt niemals ab, die Dinge und Vorgänge bleiben dieselben, alle drei Dimensionen sind in jedem Augenblick unverkürzt gegenwärtig. Die Fabel wird so einfach,

---

[1]) Vgl. A. v. Grolman, ‚Adalbert Stifters Romane', Halle 1926.

[2]) Diesen Kern des Stifterschen Weltbilds erschlossen zu haben ist ein Verdienst Günther Müllers (‚Stifter, der Dichter der Spätromantik', im Jahrbuch 1924 des Verbandes der Vereine katholischer Akademiker zur Pflege der katholischen Weltanschauung), trotz mancher anti-historischen Übertreibung und einer gewaltsamen Deutung besonders von Stifters Ehe — doch so oft sich auch Stifter zum Liberalismus bekennt und so wenig er auch mit dem Katholizismus der Werner und Baader zu schaffen hat, ein „amare et videre in deo" bleibt seine spezifische Energie.

daß man die ganze Handlung des ‚Nachsommers', eines Romans von 950 Seiten, in einen einzigen Satz drängen könnte, wenn man eben das Werden vom Sein überhaupt trennen dürfte; man hätte etwa zu berichten [1]): „Ein Naturforscher kommt in das Haus eines Freiherrn von Riesach, hört diesen seine Jugendliebe zu Mathilde erzählen und heiratet schließlich deren Tochter Natalie" — indessen solches Referat hieße natürlich Parodie: es täuschte eine fortschreitende Linie vor, wo Stifter eine Kugel wachsen und sich wölben läßt, deren die andeutungsweise herausgehobene Linie nur einer unter unzähligen Durchmessern bleibt. Andererseits aber besteht kein Zweifel, daß Stifters Formung als Formung schwere Gebrechen trägt! Sie entbehrt des geselligen Takts, durch den ein Goethe nicht nur selbst vollendete Plastik zu schaffen, sondern auch die bildende Kraft seines Lesers zu wecken vermag; sie enträt jenes wundersam sicheren Gleitens, dank dem ein Keller bis heut auch in den kleinsten der Kleinigkeiten nie langweilig wird (zumindest in den Novellen); sie ermangelt des kompositorischen Instinkts der großen Holländer, deren so wohlbedachter Aufbau sich so absichtslos zu geben weiß wie die Kunst eines Hobbema (wenngleich Stifter natürlich gegen die Wassersucht Scotts oder die Zuckerkrankheit Heyses überall gefeit bleibt); und überhaupt ist sie mehr als Mitteilung gekonnt denn als Bekenntnis gemußt, gemußt ist nur das Sehen nicht das Sagen; zudem bleibt Stifter versponnen in jenen biedermeiernden Kanzleistil, den erst sein Schlußroman niedergerungen hat. Kein Schritt zu viel, aber auch keiner ausgelassen; keine Gebärde verschwommen, aber auch jede peinlich vermerkt; Kunst hat sich in Natur verwandelt, ohne daß doch Natur mit Kunst gehandelt hätte . . . Stifter, in vielen Zügen Bruder des Rustan- und Spielmann-Dichters und Weltanschauungs-Nachbar der Feuchterslebenschen ‚Diätetik der Seele', ein viel mehr

---

[1]) Vgl. Müller, a. a. O., S. 56.

als lokaler Zeuge der Restaurationsepoche, ist auch eine der letzten Blüten jenes österreichischen Stamms, der sich seit 48 von der Wurzel zu wandeln beginnt und spätestens seit den sechziger Jahren an vielen Zweigen verdorrt — in den nächsten Folge-Jahrzehnten fehlt nicht nur das Niveau, sondern auch die Substanz der Raimund oder Nestroy — selbst Anzengruber trägt schon Zeichen sekundären Epigonentums (wenn auch noch nicht der dichterischen Knödelzeit), und Peter Rosegger, bei dem man am ehesten etwas wie Stifterschen Urwald sucht, führt nur zu oft am wirklichen Quickborn vorüber dem Paradies der Greinze und Bartsche, der Strobl und Ertl entgegen. In Saar und Verwandten aber pochen die Stifterschen Pulse bereits in psychologischer elegischer relativistischer Verdünnung. Um und seit 1920 erst wird Stifter Gegenwarts-Macht, natürlich auch Mode-Artikel (ein Teil der Alt-Goethe-Mode, der Quattrocento-Mode, der Schmock-schreiben-sie-schlicht-Mode, die leider auch männliche Geister verhornbrillt verschönbartet und veraltjungfert hat). Auch Stifter wird dank solchem Manierismus vorzüglich als Gegengewicht gegen treibende Mächte verstanden, als idyllisches Korrektiv unserer Unrast. Das Höchste freilich bleibt nicht Einfalt als solche, sondern Einfalt in reichster Vielfalt — Teilhaben an der ausgreifenden Wucht und Fülle der arbeitsamsten und verwickeltsten Epoche und doch in sich Beharren wie ein Bergsee! Indessen noch Nietzsche, der diesem Gebot wie kein zweiter nachlebt, hat sein urweltsüchtiges Aug wie an anderen Bergseen auch an Stifter gesättigt; auch Nietzsche selbstverständlich hat an Stifter zunächst nicht so sehr seinen eigenen Akkord als die ergänzende und ausgleichende überlegene Reinheit entdeckt — mit Stifters Hochwald verglichen tragen selbst Nietzsches Gletscher manchmal Tintenkleckse. Aber auch Stifters platonischer Ernst und katholische Innigkeit, wie die keusche Flamme Jean Pauls und die heilige Nüchternheit Goethes, ist bis in ihren zartesten „Rosengeruch des Unwieder-

bringlichen" Botschaft einer seelischen Höhe und Weite, deren Spannung nicht Spaltung die realistische Ebene weit überfliegt. Nicht mitzuschmecken oder nachzufühlen wird man eingeladen; man vernimmt Schwingung des Alls in Menschengebild. Selbst Keller oder Stelzhamer, Reuter und Groth, weit mächtigere Künstler alle, bewohnen daneben bereits eine partikulare Sphäre. Stifter allein, wohl seit Jean Paul der lichteste Herold der bürgerlich-deutschen Humanitas, verkörpert die Ecclesia triumphans der realistischen Zeit, wie Otto Ludwig die realistische Ecclesia militans verkörpert . . .

Ludwig, ein Märtyrer des Glaubens der den meisten den Frieden gebracht hat und nicht das Schwert, hat alle Problematik dieses Realismus am peinvollsten durchgekostet und demgemäß die edelsten theoretischen Früchte geerntet: die vorwiegend dramaturgischen Studien, Gewinn einer vierzehnjährigen Selbstzerfleischung, dämonische Krisis einer sonst undämonischen Kunst . . . Die Vorschule dieses Taufpaten des „poetischen Realismus" sind die Novellen der vierziger Jahre, halb romantisch-phantastisch und halb reproduktiv-imitatorisch in Tiecks und E. Th. A. Hoffmanns (und eigentlich Gogols) Art, und die in Schillers und der jungdeutschen Schiller-Nachtreter Spuren schreitenden Dramen-Erstlinge (panoramatisch, im Ton und Stich an ‚Wallensteins Lager' erinnernd, die ‚Torgauer Heide', oder rednerisch-rührselig, à la Gutzkow und Laube, die ‚Rechte des Herzens'). Die kurze Akmé Ludwigs trägt dann die beiden viel überschätzten Tragödien, den ‚Erbförster' und die ‚Makkabäer', und die zwei nimmer überschätzbaren Romane, besonders den Gipfel ‚Zwischen Himmel und Erde'. Schon 51, nach den ‚Makkabäern', aber setzen jene dramaturgischen Bohrungen ein, der Penelope-Teppich den Ludwig bis an sein Grab hin und her gewirkt hat (Moritz Heydrich veröffentlicht posthum die Fragmente). Hinter diesen Daten nun brandet ein Ozean titanischen Wollens und Grübelns, ein Kleistischer Trieb zu vernichten

um Wesen und Sinn zu erlösen, eine mephistophelische Entgötterung um dahinter zu kommen — wie Joshua Reynolds ein Bild des Tizian zerstört, um die Geheimnisse der Farbe aufzuspüren. Auch Ludwig ist einer der Desillusionisten seines Jahrhunderts, wohl der größte seit Grillparzer und vor dem Meister der ‚Education sentimentale‘, einer Schöpfung die Vieles vollendet was Ludwig vergebens zu formen ringt, und was vielleicht naturnotwendig nur episch nicht dramatisch gestaltbar bleibt — ja, was selbst Shakespeares Tragödie teils überhaupt nicht, teils durch andere Kräfte als die von Ludwig durchschauten erwirbt. Was freilich Ludwig zu Shakespeare treibt, ist kein Epigonen-Instinkt, sondern das Streben nach sozusagen absoluter Realität, ein mutiges und beginnliches Streben, wie es in dieser Zeit sogar den jungen Neo-Kantianismus lenkt, bereits bei Friedrich Albert Lange und noch mehr bei Otto Liebmann (‚Zur Analysis der Wirklichkeit‘, 1876), und das schließlich einen „Empiriokritizismus“ (R. Avenarius) gebiert, der den naiven Dogmatismus der Büchner und Vogt untergräbt und tiefe Besinnungen zeitigt im Stil eines Ernst Laas (‚Idealismus und Positivismus‘, 1879—84) — daß diese letztlich nimmer erfüllbaren Anstrengungen, eine oberste Wirklichkeit zu ermitteln, am Schluß doch wieder der Skepsis, dem Relativismus, ja einem zunächst noch scholastisch sich gebenden Impressionismus anheimsinken, gehört erst einer späteren Epoche an. Die ersten Wehen solches Empirismus aber sind bereits bei Immermann, die schwerste Krise eben bei Ludwig! Auch Ludwig ist ein Hautontimorumenos: seine Seele und Kunst geradezu mazerierend, zu erdtreu um das Leben dem Erkennen zu verraten, und anderseits auch ohne den Erfolg des Anatomen: „Hic locus est, ubi mors gaudet succurrere vitae“. Glück- und ruhmlos ist er gescheitert; „multum et frustra“ heißt das Motto seiner dramaturgischen Dramatik und dramatischen Dramaturgie; sein Erbe bleibt ein Roman von (trotz realistischem Tüchtigkeitsideal) schier Dostojewskischer

Psychologie, und im Übrigen die einläßlichsten, hellsichtigsten Schilderungen des dichterischen Prozesses als solchen, die wir zumindest von Friedrich Schlegel bis Nietzsche, ja vielleicht überhaupt in deutscher Sprache besitzen. In diesen Früchten also ist Ludwigs Potenz zu deuten! Schon in der ‚Heiteretei', typischem Heimat- und Umwelt-Roman, webt eine Phantasie, die die Erzählung nicht wie Keller gleichmäßig hinfließen läßt, vielmehr das Schreiten immer wieder bremst, um sich zum Genrebild auszubreiten und sodann in raschem Sprung zum nächsten Genrebild zu eilen: So baut sich die Handlung aus Folgen von Szenen auf. Es macht nun Ludwigs Grundirrtum, daß er diese Gliederung für ein dramatisches Moment hält, während es doch zuinnerst epischen Charakters bleibt. Daß dem so ist, bezeugt auch sein Höchstwerk ‚Zwischen Himmel und Erde': Die Bilder-Kettung zeitigt nicht dramatische Beschleunigung, sondern gerade epische Verlangsamung. Die Zeit wird nicht zum fortreißenden Schicksal wie naiv bei Schiller und sentimentalisch bei Hebbel — sie wird degradiert und nach Möglichkeit hinauseskamotiert, wie mehr und weniger bei allen Realisten, die sämtlich geborene Undramatiker sind: Bei Stifter gibt es überhaupt kein Vorher und kein Nachher; Storm taucht fast alles Geschehen ins Schattenreich der Vergangenheit; Raabe liebt Briefe, Betrachtungen, Retardationen aller Art; die Droste offenbart an Vorwürfen wie der ‚Durchwachten Nacht' ihre eingewurzelte Statik. Noch Ludwigs Dramen sind Belege ursprünglichen epischen Instinkts! Der Realismus braucht gewissermaßen eine Zeitlupe[1]), und nur durch diese — manchmal nur durch ihre raffiniertesten Manöver (sordinierenden Rahmen, idyllische

[1]) Man sehe noch die so bewußten und bedachten, oft anscheinend genießerischen, in Wahrheit immer not- und kampf-geborenen Retardationen Thomas Manns (der zwischen bürgertreuem Realismus und bürgerfeindlicher Romantik straffe Bogen wölbt): Beispiele etwa bei C. Helbling, ‚Die Gestalt des Künstlers in der neueren Dichtung', Bern 1922, S. 13 ff.



Fernung, entaktualisierende Erinnerung) sind die meisten seiner Entdeckungen möglich gewesen: das Sichtbar- und fast Greifbarwerden der ruhenden Atmosphäre, der unaussprechlichsten Beziehungen und Urgefühle, der unmeßbaren Wachstumsvorgänge und -zustände, der unwägbaren Sinnen- und Seelen-Latenzen bei Stifter; die Charakterologie der Berlocke und des Pfeifenkopfes bei Keller; das Erhorchen entschwundener Melodien bei Storm; die Symbolik der Schusterkugel oder des Nachtwächterhorns oder des Pestkarrens bei Raabe. Im Drama bleibt das alles in weitem Maß wertlos; man hat nicht Zeit dafür: Shakespeare bedarf keiner Kulissen, Schiller kommt in ganzen Strecken ohne Charaktere aus; umgekehrt sind etwa bei Hauptmann oft die umsichtigsten Menschen- und Milieu-Gemälde unfruchtbar. Was in der Ruhe gefällt, wandelt sich unter den Gesetzen der Bewegung; dramatische Illusion ist nicht auf Wirklichkeitsgemäßheit, sondern Geschehnisgemäßheit angelegt, jene verhält sich zu dieser wie der Ordre zur Schlacht, und eben an diesem Punkt hat Ludwig den Genius Schillers aufs Tiefste mißkannt. Auch Ludwigs Phantasie ist an die Zeitlupe gewiesen; allein bei äußerster Fixierung kann er seine Seelenbohrung ansetzen; nur sorgfältigste Isolierung der „Dispositionen" läßt ihn alle Unstimmigkeiten von Sein und Schein, Sagen und Meinen, Wissen und Wähnen so unbeirrbar durchschauen (hierin Lehrmeister Ibsens und alles Naturalismus); und nur indem sein großer Roman vier Menschen in die engste Zelle sperrt, vermag er ihre feinsten Zuckungen zu messen, ohne doch je in Übertreibung und Verzerrung zu verfallen. Das Shakespeare-Drama aber, wie Ludwigs Studien es fassen, liegt jenseits solcher Behutsamkeit. Im Grund findet Ludwig, der nur im Drama den Berg der Läuterung sucht, in seiner Dramaturgie zunächst nur den Berg eines dreifachen Ärgernisses: des Ärgernisses über Raupach und die romantisierenden Zuckerbäcker, des Ärgernisses über Gutzkow und die jungdeutschen Tenöre, und des Ärgernisses an (dem aus

Mißverstand mit seinen eigenen Epigonen verwechselten) Schiller. Gegen Schillers rhetorischen Monumentalstil steht Ludwigs vielbewußter Satz: „Man muß die Sache selbst in ihrer eigenen Sauce geben". In solchem Widerspruch wurzelt zunächst das Ludwigsche Prinzip der indirekten Charakteristik: Was Schillers Helden von sich sagen, gilt für bare Münze; durch Ludwig wird es möglich, daß einer, indem er selbst von seinem Edelmut und seiner Begeisterung spricht, jedem als schlau und schurkisch sich verrät. Des Weiteren hat Ludwig in manchem Einzelnen recht, so in den Bosheiten über Schillers Sentenzen (das seien Juwelen zum Herausnehmen, geprägte Goldstücke die locker im Erdreich stecken, silberne Äpfel am Ast, mit Goethe verglichen ein flitterbesäter Christbaum neben einer vielhundertjährigen Eiche). Im Ganzen aber werden über solcher technisch-taktischen Kritik die eigentlichen Schöpferkräfte Schillers schnöd verkannt: Ludwig ermißt nicht die gesamtmenschliche Würde und Wesentlichkeit des Schillerschen Ethos, er gewahrt nicht die überpersönlichen Bindungen Schillerscher Geistigkeit, er verspürt nicht den Atem den Adel die Rasse in Schillers Napoleonischem Feierschritt. Gröblich vermanscht wird das heldische Gleichmaß der Feuerseele, ein Höchstmaß an stolzester Selbstformung und demütigstem Gemeinschaftsdienst, mit einem Pathos des falschen Barts und des falschen Gebisses, dem schlechtrassigen Pathos der inneren Unform und Mißform, die sich mit Pathos gleichsam parfümiert — wie um entgegengesetzte Geruchseindrücke zu bannen. Blöde vernämlicht wird der Heilands-Glaube an das Absolute, der so nie wieder deutsches Wort gewordene Wille zum Urbild noch in der täglichsten Fratze, die Verleibung des Universums in der Menschheit und der Menschheit im Einzelmenschen, mit der Theater- und Publikums-Praktik des lehrhaften Vortrags, der einprägsamen Gebärde, der lockernden Rührung. Falsch die Behauptung, daß Schiller die Fabel moralistisch biege und breche — sein Ethos ist niemals Dogma und mehr und mehr weltgeschicht-

liche Perspektive; kurzsichtig auch der Vorwurf, Schiller sei durch Erfahrungsmängel beirrt — er gibt ein an sich vollkommenes, gültiges, ewiges Weltbild des kleinen Erfahrungskreises (das Weltbild zum Teil auch der Jugend, der heut und künftig vielleicht immer früheren Jugend); und überaus beschränkt etwa die Kennzeichnung Wallensteins als eines Astrologen — die astrologischen Szenen sind tragisches Kolorit wie die Traumgespenster des ‚Macbeth'. Das allgemeinste kritische Gebrechen Ludwigs aber bleibt es, daß er nirgends — von handwerklichen Hinweisen abgesehen — die inneren Bedingungen der dramatischen Werdeform in gebührende Rücksicht nimmt: Denn nicht schlechtweg die Realität, sondern die Aktualität ist die Substanz des Dramas. Wahrscheinlich ist auf dem Theater nur, was als Vorüberziehendes, Enteilendes Eindrücke weckt. Vieles was Ludwig wider Schiller vorbringt wiegt nicht schwerer als die Anklage gegen den Filmphotographen, daß er nur flächige Attrappen statt dreidimensionalen Geräts verwende. Schon der pragmatische Historiker kann in hohem Maß packende Bilder der Vorgänge und Zusammenhänge vermitteln, ohne im Wesentlichen Psycholog zu sein: man sehe selbst Ranke, den niemand etwa nach seinem Loyola-Zerrbild und Verwandtem verurteilen wird. Daß anderseits natürlich auch die bloße Drastik das Ziel nicht erreicht, das erhärtet schon Gustav Freytag. Noch eher aber siegt im Drama der Schwung der Handlung (der Fall eines Wildenbruch oder Anzengruber) als ein poetischer Realismus, dem epische Retardation vor dramatischer Aktualisierung geht. So läßt gerade der kühnste und trutzigste Geist, der einzige titanische unter den Realisten, heller als jedes unmittelbare Zeugnis die episch-idyllischen Anlagen dieser Lebens- und Kunstform durchschauen . . .

Vom tausendblütig-tausendfarbigen Gezweig des Stamms — schon die dezentralistischen Triebe des Realismus haben der deutschen Dichtung auch in hoher Lage eine nie vordem

gekannte Mannigfaltigkeit und Gliederung gewonnen — von diesem aller einsinnigen Knüpfung und Ordnung spottenden Reichtum kann im Zug eines Längsschnitts nicht nähere Rede sein: nicht von der hohen Heimatkunst der Klaus Groth und John Brinckman und Annette von Droste, nicht von den drastischen Humoristen Fritz Reuter und Bogumil Goltz, nicht von den bajuvarischen Eigenbrödlern Franz Stelzhamer und Ludwig Anzengruber, und auch nicht von dem vielleicht letzten alten Preußen-Stil (fast Adolf Menzel-Stil) der Luise von François und Theodor Fontane. Nur noch zwei Typen (Typen so weit hier Typen möglich sind) seien mit raschem Blick umfaßt: Theodor Storm, Bekenner mehr als Gestalter, durch und durch Autobiograph und „Stimmungs"-Künstler mit Übergängen vom Realismus zum Impressionismus; und Wilhelm Raabe, der reaktionäre Fanatiker der alten Nester und stillen Winkel, trotz sentimentalem Gefühlsüberschwang und provinzialer Redseligkeit ein Herz voll echten Altruismus und ein Geist voll tiefen Humors.

Storm ist der subjektive Gegenpol des objektivsten Realisten Stifter. Seine Novellistik ist — wie die Eichendorffs — durch und durch lyrisch („Meine Novellistik ist aus meiner Lyrik erwachsen"), seine Lyrik trotz Streben zum Volkslied — jedes Gedicht solle sein „Tirili" haben — vorwiegend autobiographisch. Eben diese Verwandlung der Welt in personale Reflexe und Reminiszenzen aber ist die Bedingung, der Grund und die Folge einer ungeheueren, nicht nur romantisch-atmosphärischen sondern auch sensoriell-konkreten Entfesselung des Gefühls, ja der Versenkung der gesamten Menschlichkeit in die Weite und Glut des Gemüts. Wie Gottfried Keller nur in wohlgehegtem Bürgerhaus der Fülle einer Welt gewahr wird, wie Stifter nur am Zeitlos-Ruhenden das Große und Erhabene erfährt, wie Ludwig nur durch Fixierung und Deskription dem psychologischen Deutungs- und Knüpfungssinn Raum schafft, wie Raabe nur dank idyllischer Kontemplation seinen

Reichtum und seine Milde zur leuchtenden wärmenden Flamme entfacht, so entfaltet auch Storm nur durch jene umfassende Ich-Resonanz (die oft genug Extremen der betulichsten Empfindsamkeit, ja selbst des tränenfrohen Sensationalismus sich ergibt) die Feinheit und Innigkeit seiner stets zwischen Eindruck und Gegenstand schillernden Stimmungs-Dichtung — unvergessen Storms Auffassung der Novelle als einer mündlichen Erzählung . . . Dreierlei Stimmungsreize sind es vorerst, die aus solchem Quell sich speisen: Da ist zunächst der Ton der Heimat (Storm ist auch im Exil zu Potsdam und Heiligenstadt der Sänger Holsteins geblieben). Dem gesellt sich der Atem einer durchaus verichten Natur, in der Landschaft und Schicksal zusammenklingen, mehr an Eichendorff als an Lenau gemahnend, öfter aber an Brahmssche und wohl am öftesten an Griegsche Weisen („Hin gen Norden zieht die Möwe, Hin gen Norden zieht mein Herz; Fliegen beide aus zusammen, Fliegen beide heimatwärts"). Der dritte und mächtigste Stimmungsnerv endlich ist die Vergangenheit: Storm ist der Dichter des long long ago, des sacht heraufschwebenden und jeden neuen Augenblick umflüsternden Gewesen; nicht jener Vergänglichkeit, die Gryphius voll frommen Ewigkeitsschauders verflucht und Heine in seinen echtesten Strophen beweint; vielmehr der Dichter des Vergangenen als eines Unbewegten und aus fernster Ferne Hörbaren, dennoch des Elements das alle Schiffe auch der Lebenden trägt; die Zeit ist hier nicht fortreißender Strom, sondern die Meerestiefe — echt realistisch also wieder statisches Moment, nicht jungdeutsch alles zum heißesten Jetzt und Vorwärts aktualisierend, sondern zum steten Dahin und Vorüber dämpfend und weitend, ein Medium freilich auch intensivierender Vereigentümlichung. Im Übrigen bleibt Storm, trotz bürgerlich-männlicher Lebenshaltung, als Dichter von fast neurasthenisch-dissozialem Quietismus, kein Pfadfinder sondern ein Unbestrebter, eintönig in der Zeichnung, früh erfüllt und keiner fruchtbaren Entwicklung

fähig (die drei Etappen, die man in der Novellistik Storms zu unterscheiden pflegt, sind nicht scharf abgesetzt), nicht wie Ludwig jedes Ding „in dessen eigener Sauce gebend“ sondern in Stormscher Familien-Sauce. In seiner Lyrik ist nur Weniges nicht autobiographisch, darunter freilich Perlen wie der ‚Juli‘ oder etliche Kinderszenen; in seiner Novellistik zielt alles (schon die Griffe und Kniffe der Rahmen-Erzählung) dahin, aktuell-objektives Geschehen in idyllisch-kontemplativen und elegisch-subjektiven Bericht sowohl zu verflüchtigen (dies ist romantische Aisthesis[1])) wie zu verinnigen (das ist realistisches Ethos[1])) . . . Zum Manierismus aber erstarrt die angedeutete Funktion der Stormschen Phantasie in doppelter Beziehung: stofflich im Vorwiegen der res familiares und fata domestica, formal in der Bevorzugung eines gewissen eigenartig modulierenden, vergangenheits- und tränensüchtigen Schräglichts. Gewiß, die private Familien-Chronik soll auch in unseren Tagen — da wir um zwölf Millionen, die Blüte Europas, trauern — nicht vorweg verachtet werden. Gerade Storm dankt ihr so reines und hohes Erlebnis wie seine leidenssatten Nänien auf die verstorbene Gattin Konstanze; Storm hat die Ehe wirklich fast zum Sakrament vertieft (teils dank klassischem Form-Glauben, teils dank romantischem Blut-Glauben) und bereits Storm erhorcht jenes Hinübergreifen alles Lebens von Geschlecht zu Geschlecht, das dann im „Ahnen“-Komplex der Hofmannsthal oder Rilke ein neuromantisch-impressionistischer Grundakkord wird. Front machen aber heißt es wider die Unterstellung, daß Großmütterchens Puderquaste im alten Vertikow ein an sich schon poetisches Motiv bedeute. Storm sucht nur zu oft diesen Anschein zu wecken: Noch ein so schmerzdurchleuchtetes Bildchen wie ‚Lucie‘ verlangt zu viel stoffliche Einfühlung, klebriges sich-Hinein-

---

[1]) Im Realismus stoßen eben überall veralltäglicht-romantische (ästhetische) und verbürgerlicht-klassische (ethische) Züge zu Mischung und Knüpfung zusammen — die geistesgeschichtliche Forschung steckt hier noch in frühesten Anfängen!

versetzen, kurz die Empfindung als hätte jeder selbst eine verstorbene Schwester von solcher Beschaffenheit; Storm brutalisiert die ästhetische Objektivierung durch einen subjektiv-suggestiven Affekt, nicht allzufern dem Kräftespiel der Neugier und des Sensationalismus (der Weide an den Wirklichkeitstragödien aller Art, bis zu Begräbnissen und Hinrichtungen). Das Größte Storms, der weder welt- noch geschmackssicher ist, liegt füglich da, wo aller Wert im Blick als Blick beschlossen bleibt (ohne veristische Schiebung): wo das vom Wind Herangetragene Gestalt, wo die an allen Dingen haftende Musik Wort und Gebärde wird. Und eben diese (in höchstem Sinn) impressionistische Kunst, kein inhaltliches Problem oder Trauma, ist auch das Edelste an der Vergänglichkeits-Motivik der Novellen, dieser wahren Stormschen Leitmotivik (Liebende werden getrennt und sehen sich nach Langem wieder, verklungene Jugend pocht an die Gegenwart, Zimmer und Schreine voll Lavendeldufts öffnen sich der Erinnerung). Mit der Geschichte als Geschehen hat Storm nichts zu schaffen — sein Trieb zum Vergangenen ist doppelten Ursprungs: Er strebt nach seelischer Dauer (in dichterischer Umwertung des bürgerlichen Grundsatzes (des „Forsyte“- wie des „Babbitt“-Grundsatzes) der Kontinuität, die mutatis mutandis die „Sekurität“ verbürgt und das „Thesaurieren“ erlaubt), und er bedarf der Distanzierung und der Sordinierung (freilich mehr menschlich-sentimental wie die Hölty und Matthisson als bürgerlich-sentimental wie die Rückert und Geibel). So bleibt er, im realistischen Zeitraum der nächste an Jens Peter Jacobsen (die weiteren Verwandten sind Legion), ein überreicher Entdecker der lyrischen Schattung und Schwebung, der unmerklichen Übergänge, der unausgesprochenen Wesentlichkeiten; trotz sehnsüchtigstem Herzen, wie Raabe, voll unbeugsamen Willens, wie Freytag; ein Meister freilich nur des Pinsels, kein wahrer poeta vates.

Ähnlich wie Storm verkörpert nun auch Wilhelm Raabe eine Art der manieristischen Erstarrung halb romantischer

halb realistischer Substanzästhetik. Das viel beschrieene realidealistische Programm der ‚Leute aus dem Walde' muß richtig ausgelegt werden! „Gib acht auf die Gassen!": Nicht Straßen sind hier gemeint, nicht eine Ringstraße noch eine Bowery, sondern die Gassen, an deren Rand Rosen blühn — habeat sibi. Aber auch Raabes Sterne — „Sieh nach den Sternen!" — sind nicht dieselben Sterne, die zu anderer Zeit über Moskau und Singapore glänzen, sondern eine Art Erbgerät von Hundeshagen oder Wanza — und hier geht es nicht bloß um das Geschmacksurteil, ob es in Syracus oder in Eschershausen schöner ist. Die Kleinstädte Raabes sind nicht die Kleinstädte Hamsuns, deren Zeilen ans Ende der Welt führen und deren Sterne die nämlichen sind, die Columbus und Alexander geleitet haben. Auch Raabe hat die Poesie mit dem geheimen Strick an schiefen Gartentürchen und lauschigen Winkeln und bröckelnden Mauern befestigt; auch er ist Quietist und Outsider, allerdings auch mit kämpferischen Neigungen, fanatisch-bürgerlich, viel tendenziöser und viel pädagogischer als Storm; im Übrigen ein weit belesener Humorist, ohne den Sachensinn und die Sehschärfe Kellers, indessen voll eines geradezu Jean Paulischen Gefühlsreichtums, der zwar häufig nur allzu gemütvollen Syrup träufelt (keiner hat seinen eigenen Geschöpfen biederpratziger den Bauch und die Schulter geklopft) und allzu gemächlichem Redestrom Lauf läßt (noch Ouckama-Knoops oder Fontanes Dauergespräche sind neben Raabes Bandwurm-Reden fast Stichomythien), trotzdem durch die — keinem Sterne und Daudet zu erreichende — Unmittelbarkeit und Intensität seines Fühlens gesamtmenschlichen Rangs teilhaftig; ein Dichter des „kleinen Manns", ein Dichter liebender Gemeinde, ein Dichter dessen Schöpfungen nur durch private Sympathie zu sondern und zu stufen sind — hier gibt es füglich nur Bekenntnis: Mein alter Liebling bleiben die ‚Akten des Vogelsangs'.

So weit die engeren Protagonisten des poetischen Realismus — keine Treppe, sondern ein Kreis, der Sektor um Sektor durcheilt werden mußte. Die epochale Lebensform des Realismus bestimmt und bedingt aber auch gewisse Strukturen im zweiten dichterischen Hauptstrom der Jahrhundertmitte, im Klassizismus. Der Wandel von der Herrschaft zum Besitz, vom Henkaipan zum Ressort, von der Spannung im Menschen zur Spannung zwischen den Menschen, vom musikalischen „Geschmack des Unendlichen“ zum malerischen Milieu-Sinn, ja zum Ethos des geschlossenen Raums, dies alles zeitigt Wesensmale so des poetischen Realismus wie des realistischen Klassizismus. Schon an der Kunst Paul Heyses war, in mittlerer Schicht, die mannigfaltige Verwachsung der zwei Reiche aufzuzeigen. Sie entspinnt sich in weitaus höherer Lage bei C. F. Meyer: die malerische Statik des Realismus und die bildnerische Plastik des Klassizismus durchdringen sich in einem Eigenwuchs, der die Ebenen des Realismus und Klassizismus neben und unter sich läßt.

Das klassizistische Vorland aber sowohl des Hügels Heyse wie des Gipfels Meyer — das realistische Geländ sei nicht mehr ausdrücklich gekennzeichnet! — ist die vorzüglich in München durch Max II. (seit 48) versammelte Schule der Formkunst: Ein Können nicht Müssen, ein Dicken- nicht Tiefenwachstum, bequemes Nebeneinander statt kriegerischen Gegen- und Ineinanders; bürgerlich wie die Meistersingerei, im Grund nicht weniger bieder gelehrig und zundertrocken, dem Ethos nach optimistisch: der pausbäckige Gegenpol zu jenem Pantragismus, der von Jungdeutschland Grabbe Büchner zu Hebbel emporschwillt, bei Richard Wagner in leidenschaftlichste Krise tritt und überhaupt den festesten Bogen wölbt von Hegel zu Nietzsche. Der Poet lebt und formt in der Sphäre des Alltags, die

Kunst sucht nicht die Fackel in die finsteren Abgründe zu werfen, sondern sie verwaltet ein Ressort neben den anderen, das Ressort des Ergötzens nicht Nützens, des feierlichen Aussprechens dessen was sowieso alle wissen und sehen. An Stelle des klassischen Wie tritt ein Gesetz des Was, ein Kanon, ein Rezept — das allgemeine Wesensmal des Klassizismus gegenüber der Klassik, bei Gottsched wie bei Winckelmann (und den Krubsacius und Ramdohr und Racknitz und Sulzer), bei Poussin wie bei Mengs, wie nachher bei den Schinkel und Cornelius und den anderen Goethe-Epigonen in Berlin und Dresden. Auch das reizsame Einfühlen und Sichhineinversetzen (ohne tiefere Pflicht oder höheren Anspruch) hat üppige Nahrung: Freiligrath, Überläufer aus der Tendenz in das Phlegma (übrigens auch ein Jahr lang zu Sankt Goar Wirt und Berater Emanuel Geibels), weiß kaum Vergnüglicheres als etwa den Gaucho auf schnaubendem Mustang im Caracoleo durch die Pampas galoppierend (der Exotismus der Hugoschen ‚Orientales' verstärkt das bekanntlich); der Rheinstrom wird — zweihundert Jahre nach dem Pater Abraham — zum wahren Peinstrom verkitscht; auch die „Ruinen machen vielen Spaß" (W. Busch). Und neben den rührsamen Stilleben behauptet auch die Familienchronik ihren Reiz (ohne die Wühlkraft freilich eines Ludwig, ohne die Herbstfarben und Harfentöne Storms, ohne den Altruismus Raabes) — am wohlgeborensten noch in der Lyrik Martin Greifs. Die buntesten Nippes und Zierkissen aber liefert Italien, auch Spanien und Griechenland leihen Tinten, und Bodenstedts ‚Lieder des Mirza Schaffy' schlagen ein wie nur Geibels ‚Gedichte' und Scheffels ‚Trompeter', Heyses Novellen und Auerbachs Dorfgeschichten. Alles Symptome einer Kunst, die Etikette geworden ist und fester Posten im öffentlichen Bildungs- und Ausgaben-Anschlag, festliche Episode wie der Cantus bei Eröffnung einer Wasserleitung oder Eisenbahn („Still ruht der See, die Vöglein schlafen" — Ludwig Thomaschen Angedenkens). Die Realisten schätzen nur das

Kleine, doch immerhin verteilt sich dieses auf die ganze Welt; die Klassizisten lieben das Gefällige und Glatte, Dekorative und Proportionierte, und das zieht viel engere Schranken. Die Realisten haben zumeist einen engen Beruf, doch wenigstens in diesem Feld kommt es zur Auseinandersetzung von Erfahrung und Idee, Sehnsucht und Tat, Schönheit und Wirklichkeit. Die Münchener haben meistens überhaupt keinen Beruf, und es fehlt jede Schneidung des Ästhetischen mit irgend einem anderen Bezirk; sie nennen sich Idealisten und bringen es oft nicht einmal zu realistischer Rechtschaffenheit; ihr Absolutismus ist nur ein unkonsequenter und unkompletter Relativismus; sie glauben Mängel ihrer Zeit zu überwinden, indem sie eine Auswahl unter diesen Mängeln treffen . . . Der Realismus freilich hat all dem auch nicht das schwächste Paroli gebogen; er hat die Schwächen teils geduldet teils gefördert. Erst Hebbel hat auf dem Umweg über die Weltgeschichte sein Drama wieder zum höchsten der menschlichen Güter zu krönen versucht, und erst Richard Wagner hat es mit aller auch demagogischen Macht unternommen der Kunst die verlorene Führerschaft alles Menschlichen wiederzugeben. Nie hätte das Banausentum in allen Richtungen und Klassen so verderblich überwuchern können, wenn unsere Dichtung (statt mit Freytag zu segnen oder mit Stifter zu verzichten oder mit Raabe nachzuhinken) früher in Nietzsches Krieg gezogen wäre — mit Bild und Werk, nicht bloß mit Mahnung und Verheißung.

Und nun der Aufstieg von der epimetheischen Schmückung in Heyses Welt, einer Art klassizistisch-realistischer Mixtur, zur prometheischen Sehnsucht der C. F. Meyerschen Kunst, in Vielem eines klassizistisch-realistischen Akkords! König Max, Sohn des Goethe- und Italienschwärmers Ludwig, weiht sein „Isar-Athen" zunächst den bildenden Künsten, Patron des Epigonenstils der Maximilianstraße oder der Kaulbach und Piloty — die Luft dieser Epoche verlebendigt beispielhaft Ouckama-Knoops

Roman ‚Unter König Max‘. Erst unter Maxens Erben Ludwig II. beginnt das halb Idyllische halb Liberale auch in ekstatische Flammen emporzulohen, aus dem beschaulicheren Klassizismus jener leidenschaftlicheren Modernität entgegen, die im Breitesten dann bei dem Salzburger Makart, im Größten bei Richard Wagner ein neues Barock heraufführt (ein mehr Böcklinisches als Michelangeleskes). Die durchschnittliche Kunstanschauung auch der Dichter bleibt demgemäß durch die bildenden Künste bestimmt, im klassizistischen Bereich mehr durch die Plastik, im realistischen mehr durch die malerische Anregung. Der Typ ist geradezu Atelier-Dichtung, mit aller Konvention und Organisation des Schlapphuts . . . Das Haupt der Epimethiden heißt Geibel: ein liebenswürdiger Goethe- und Allerwelts-Imitator; ein doctus poeta wie Opitz oder Schottelius; ein Hüter der Tabulatur, Großsiegelbewahrer und Zeremonienmeister. Die Wende zu flackernderem und zerwühlterem, bereits ein wenig kontrapunktischem Gebild (zuweilen an Heine an Scheffel an Grisebach streifend) verkörpert die Dichtung insonderheit Heinrich Leutholds und Hermann Linggs: Linggs Leiter reicht tiefer als Geibel ins Zarte und Zierliche und weiter als Heyse ins Pompöse und Pittoreske, manchmal fast rubenshaft im historischen Prunkgemäld und fast mit Fragonard-Zügen in heiklen Miniaturen. Leuthold daneben weist schon — unter Vorbehalt — gewisse Male Paul Verlaines, dieses größten der Schiffbrüchigen, Landstreichers und Sträflings und Zuhälters, Saufbolds und Seuchenbalgs, des „armen Lélian“, der einem Dunghaufen unter kostbarster Blütenlast gleicht; gelegentlich mahnt Leutholds Wucht und Fülle selbst an seinen Landsmann Böcklin, wie er ja auch den auf dem Grat Richard Wagners Gescheiterten zugehört; im Übrigen aber kreuzt diese schwül und extrem gewordene Formkunst nicht nur die Räume der französischen Entwicklungen vom zweiten „Cénacle“ Hugos (den Musset und Nodier und Moreau und Gebrüder Deschamps) bis zum Gipfel Rimbaud — Ent-

wicklungen, die überall aus der Polarität von Romantik und Klassizismus den stärksten Anstoß empfangen —, sondern auch schon die Kreise eines Swinburne, dieses markigsten Wegbereiters des artistisch-orgiastischen Einklangs der Neuromantik . . . Die realistisch-klassizistische Synthese, neben den Mixturen, liegt dann in C. F. Meyers Dichtung — es bleibt freilich nur Annäherung an Synthese, unter Vorwiegen der realistischen Haltung und Prägung. Meyer am nächsten aber kommt der allerdings noch großenteils dem idealistischen Zeitalter angehörige Platen (bei dem naturgemäß umgekehrt der klassizistische Pol überwiegt) — ihm sei hier ein flüchtiger Rückblick gewidmet!

Platen strebt einerseits das Goethische realistisch zu straffen, andererseits das Realistische Goethisch zu objektivieren. Ein Goethe sucht in Italien nicht Reize und Bilder, sondern die Urpflanze und Urlandschaft; Italiens Natur gilt ihm nicht darum als höchste, weil sie malerischer und üppiger, sondern weil sie die gesetzhafteste die wesentlichste die gültigste ist; diese lebendige Natur strahlt ihm füglich zusammen mit der antiken Kultur: wie die Skulptur eines Praxiteles bewahrt sie die Typen und Formen, die Ideen der Dinge. Solch Goethische Morphologie, die ebenso den vitalistischen Relativismus wie den ästhetischen Absolutismus meidet, wird in der Folge — überall eben birst klassisches Eins zu bürgerlichem Zwei — einerseits in das Normative einer neuen idealen Landschaft übertrieben, andererseits zum Bilderbuch erniedrigt. Anders Platen! Er hat Goethisches realisiert ohne Goethes Platonisches zu verkümmern: Er weiß um die unverrückbaren Maße und faßt doch etwa in den vierzehn Venedig-Sonetten auch all die süße Müdigkeit und prunkgesäumte Wehmut der Lagunenstadt, ihren Sinnentaumel und ihr Maskenzwielicht und ihre Verwesungsdünste — in Vorklängen noch Ruskins, ja noch Hofmannsthals oder Däublers oder des Mannschen ‚Tods in Venedig', zuweilen auch Nietzsches. Die Mittagshöhe

aber findet Platens Dichtung, schon voll C. F. Meyerischer Spannung von bewegter Sicht und strenger Linie, in den a fresco-Idyllen auf Capri Amalfi Sorrent: die Landschaft, deren Theatralik Heyse, deren Bakchantik Böcklin, deren Metaphysik Richard Wagner gestaltet (zu schweigen von den hier geborenen Tasso oder Salvatore Rosa). Schon Platen also — firnenkühl in seinen Oden und Balladen, zernagt und zerrissen in seinen Tagebüchern — birgt jene Wechselwirkung von apollinischen und dionysischen Kräften, der sich nachher die realistische Epoche nirgends glücklicher als in der Dichtung Meyers nähert.

Conrad Ferdinand Meyer verkörpert die äußerste Anschmiegung des Realistischen an das Monumentale. Natürlich geht dies nicht ohne Konflikt ab: Schon Meyers durch vierzig Jahre genährter dramatischer Ehrgeiz bezeugt es. Indessen Meyer hat den Einklang nie herbeizwingen, sondern stets nur empfangen gewollt, schwermütig und scheu, kontemplativ nicht pragmatisch dem Hohen und Heldischen treu, ein Spiegel kein Hammer, oftmals fast ehrfürchtig emporblickend zu seinen eigenen Gestalten, etwa zu Gustav Adolf oder Thomas Becket, die er wohl mit ungeheuerem Feingefühl behorcht doch nicht durchschaut hat — ein wenig in der Art Jean Pauls, der sich als bloßen „Zuhörer nicht Sprachlehrer“ seiner Geschöpfe rühmt. Das rührt nun gleich an den Kern von Meyers Begabung: Er zeugt nicht, er trägt nur aus. Seine Gegenstände sind vorerst gegebene Inhalte, Weltgeschichte und Kunstgeschichte. Und wie ein Ludwig allen Vorgang stauen muß, um seine realistischen Details zu malen und das seelische Senkblei zu handhaben, wie Storm alles elegisch distanzieren und subjektivieren muß, um die verschwebende Musik der Dinge zu vernehmen, wie Keller das Stilleben und Raabe den Plausch braucht um seine Beobachtertugenden auszuleben, so muß sich Meyer des historischen Konturs bedienen, um einerseits monumentalen Umriß, andererseits realistische Feinheit zu wahren. Seine Schilderung ist nicht so sehr präsentierend als epigramma-

tisch[1]). Auf die Historie als Historie kommt es füglich Meyer nirgends an: die Historie liefert ihm Vorform, liefert ihm Fresko-Dimension. Es ist nun Meyers außerordentliche Meisterschaft, subtilste Charakteristik mit kolossalen Aktionen zusammenwirken zu lassen, ohne daß jene Einzelheiten diese Perspektive störten und ohne daß vor dieser Szenerie das Physiognomische verblaßte. Auch Meyer hat somit sein Teil an jenem Widerspiel, das bei Hebbel als Dualismus von realistischer Psychologie und pantragistischer Ideologie, bei Richard Wagner als Zwielicht von klassischem Mythos und romantisch-jungdeutscher Neurasthenie sich enthüllt. Sind diese beiden Weltbilder an geistiger Weite und tragischer Wucht überlegen, so liegt die Stärke Meyers in der unvergleichlich feinen Wechselwirkung der zwei Kreise — näher der Harmonie der Klassik als den freilich spannungsträchtigeren Reibungen und Gärungen der Hebbel-Wagnerschen Modernität . . . Geschehnisse wie die Bartholomäus-Nacht (in der Novelle ‚Das Amulett'), Gestalten wie Dante oder Petrarca erfindet nur ein göttlicher intellectus archetypus. Sie in ihrer ureigenen Dimension zu geben, täte die Knetkraft eines Shakespeare not. Von solcher Urkraft aber ist bei Meyer vorweg nicht die Rede; er ist ein Zuschauer in excelsis, differenziertester Beobachter um den Preis der vollkommenen Trieb- und Tatlosigkeit; sein ist eine geniale Rezeptivität für alles Heldische und Hehre, keine tiefere Wahlverwandtschaft. Trotz solchem Quietismus nun bleibt Meyers Stil monumental: Die großen Männer und Vorgänge werden nicht von unten beschwärmt und von

---

[1]) Dies hat am schärfsten F. F. Baumgarten gesehen, in seinem vielgelästerten und doch vielfach unüberholten und unüberholbaren Buch ‚Das Werk C. F. Meyers' (München 1917), wenngleich die Wertungen und Auswertungen des Beobachteten oft gewaltsam anmuten: Meyer verkörpert eben nicht die Dekadenz eines Monumentalstils, sondern die klügste und weiseste Annäherung eines anti-monumentalen Seelen- und Bildnertums an heroische Sphären.

außen beschrieben, sondern als aus sich selbst wirkendes Sein hingestellt — wie dies, nur eben produktiv nicht reproduktiv, auch den Stil der Commentarien Cäsars bestimmt, die Mythik Homers, die Schilderung Goethes und manchmal Jean Pauls und Kellers und Stifters. Will freilich der timid-subtile Meyer solchen Ductus schreiben, dann kann er die Geschichte nicht in Fresken oder Skizzen hinhauen wie Shakespeare, der tausend Seelen und Zungen besitzt, jeden Zoll ein König zugleich und ein Narr; er bedarf vielmehr allerbehutsamster Auswahl, Anordnung und Beleuchtung seiner Gegenstände, um sie aus seiner artfremden Betrachterstellung in der ihnen eigenen Höhe und Masse zu formen. Und eben dieses kontemplative Ingenium, das keinerlei unmittelbare Ebenbürtigkeit, wohl aber ein grandioser Takt für alles Heroische und Monumentale ist, bleibt Meyers spezifische Energie. Seine Kunst ist ein Formungsprozeß, der Gegenstände, die als solche außerhalb seiner und seines Zeitalters Greifweite liegen, in ihrer unverkümmerten Anmut und Würde dem Geist und Blick eines Beschauertums heraufbeschwört, indessen ohne heterogene Zutat und Zubereitung — den „Tacitus der Novelle" nennt ihn Fr. Th. Vischer. Schon im Stofflichen strebt alle Kraft jenem Ziel entgegen; Meyer verschmäht die „brutale Aktualität zeitgenössischer Stoffe"; und selbst die Geschichte schöpft er nicht aus den ersten, sondern aus abgeleiteten und stilisierten Quellen (Burckhardt und Herman Grimm, Gregorovius und Ranke, Michelet und Sismondi). Wie alle poetischen Realisten sordiniert er von vornherein. Er distanziert durch den Rahmen: „Das Indirekte der Erzählung und selbst die Unterbrechungen mildern die Härte der Fabel". Er zeigt die Helden nicht wie Shakespeare im Blutqualm der Tat; er zeichnet den Abschied nehmenden Hutten, den sterbenden Pescara, den genesenden Cesare Borgia — immer ex ungue leonem: Die Klaue aber ist so echt, daß man den ganzen Löwen glaubt. Der Grundton seiner Darstellung bleibt demgemäß ein kompliziertes und

aristokratisches Andeuten. Meyer wie keiner hat aus dieser Not eine Tugend gemacht: Er gibt weder den fugenlosen Zusammenhalt eines Stifter noch auch den stockungslosen Fluß eines Keller, sondern läßt die betonten Einzelheiten jählings wie aus dunklen Wolken treten, als solche freilich plastisch nicht impressionistisch, jede Gebärde Symbol einer ganzen Gestalt. Der poetische Realismus sieht das Große teils überhaupt nicht, teils nur im Kleinen; Meyer sieht es immer und überall in schärfstem Umriß, aber er zeichnet es nur im Feinen Gedämpften Entfernten — er läßt es, wie die Antlitze Dantes und Ezzelins in der ‚Hochzeit des Mönchs', aus schwarzem Hintergrund in helle Flamme blicken; man vergleiche das Bild seines Jenatsch dem in Manchem verwandten von Schillers Wallenstein: dort das Geheimnis der Tat, hier die Offenbarung der Tat . . . So wird das Realistische meisterlich-sacht an das Monumentale herangetragen — nicht kontrapunktisch Nächstes an Fernstes gebunden wie einst bei Jean Paul und Novalis und jetzt bei Hebbel und vornehmlich Wagner. Wer indes diesen Unterschied (etwa mit Baumgarten) dadurch bezeichnen will, daß er die Haltung Meyers „dekadent" nennt, verschweigt, daß Meyers (im Vergleich mit Hebbel gewiß viel geringere) Spannung und Meyers (neben Wagner zweifellos weit unterlegene) Kunst der Extreme doch auch die strengere Reinheit der Linie, die redlichere Gegenständlichkeit, den wahrhaftigeren Affekt wahrt. Freilich, Meyer bleibt rezeptiv und kontemplativ; er zwingt die Pole nicht zusammen, sondern er spiegelt Atmosphäre in Allüre; er ist füglich kein Glied der Entwicklung von Schillers oder Hegels klassischem zu Nietzsches und Georges neuklassischem Einklang von Unendlichem und Endlichem; und manche Züge Meyers mahnen fast an jene eigentümliche Ästhetenkunst um 1900, die neuromantische Züge mit neuklassizistischen paart wie R. A. Schröders vaterländisch-griechische Akkorde oder Hofmannsthals dionysisch-apollinische Symphonien. Der Schwichtiger und Dämpfer Meyer liebt die Renaissance in

ihrer ausschweifendsten Üppigkeit (man denke nur an die allein in der ‚Angela Borgia' verübten Verbrechen) und bewährt die entstofflichende Gewalt seiner Form an gerade morbiden und kruden Motiven (um dann freilich nur deren Indifferenzpunkte auszuwerten) — nicht unverwandt Flauberts „Impassibilité" und Rilkes und der Seinen raffinierter Traumatik. Meyer setzt derart oft gerade dem purpurnsten Rausch die serenste Betrachter- und Bildner-Ruhe entgegen; er möchte tiefstes Leid in leidlosesten Stein prägen wie Michelangelo — hier zieht ein Strang (zum Wenigsten der Kunstanschauung) zu Georges ‚Algabal', der allerdings verwegeneren Überschwang in menschlicheres Gleichmaß bannt . . . Indessen auch Meyer dringt in der Lyrik viel weiter zum Einklang empor als in seinen Novellen: Hier hat er am längsten gerungen, hier ist das heißeste Weh im rundesten Gebild; in Jahrzehnten des Selbststreits hat Meyer (der 39jährig sein erstes, 46jährig sein erstes vollendetes Werk herausgibt) das Sentimentale und das Autobiographische niedergekämpft, das bloß Reizsame und das bloß Tüchtige ausgejätet, Beschreibung und Bekenntnis geläutert zum echten Symbol; im Geheg seiner Auswahl herrscht weltweite Humanitas, wie sie weder den Nachfahren Meyers in der Ballade eignet (am ehesten noch Fontane oder Agnes Miegel, die Reihe von Strachwitz bis Börries Münchhausen ist ebenso tatenstärker wie formenschwächer) noch auch jenen Aposteln neuer Sachlichkeit, in deren Phalanx (älterer rechter Flügel: Emil Strauß und Heinrich Federer und Hermann Hesse, oder auch Wilhelm Holzamer und Wilhelm Schäfer, jüngerer linker Flügel: Josef Ponten und Albrecht Schaeffer) jüngst noch der ‚Malkasten' von Otto Brües einige (ganz, ganz wenige, doch echte) Meyerische Farben birgt . . . .

In all dem also steigt eine Treppe der menschlichen Spannung empor: voran der schlaffe Klassizismus der Geibel und Heyse, dann die barocken Mischungen und Wulstungen der Lingg und Leuthold, und endlich der vorzüglich in die

Renaissance weisende[1]) realistisch-monumentale Akkord C. F. Meyers. So drängt auch aus der bürgerlichen Welt ein immer regeres Verlangen dem dionysisch-apollinischen Widerspiel Nietzsches entgegen. Stärkere Nietzsche-Pulse aber treiben den nunmehr zu kreuzenden dramatischen Strom: zuerst geht es aus jungdeutschem Kreis zu Hebbel hinan — und diese Heerstraße kann raschestens durcheilt werden; dann sammelt sich in Wagners Kunst das ganze psychologische (selbst literarische) Orchester neuer Geistigkeit.

[1]) Die Renaissance wird ähnlich schon vorher bei den Stendhal oder Michelet, gleichzeitig bei den Pater oder John A. Symonds Tummelplatz der ersten Krisen der Modernität — erst Jakob Burckhardt bahnt aus solcher Neuromantik den Übergang zu einer neuklassisch verjüngten Antike.

II. Teil.

6. Kapitel:

Kothurn und Modernität (Hebbel und Wagner).

Die Stöcke Hegel und Nietzsche (samt ihren dort jungdeutschen, hier neubarock-neuromantischen Vorgebirgen) sind einerseits durch die windstille Mulde des poetischen Realismus geschieden, andererseits durch einen scharfen, freilich brüchigen, Grat verbunden, den am beharrlichsten das Drama des Zwischen-Zeitraums überklettert. Reicher und folgerichtiger als irgendwo walten hier Triebe der Entwicklung aus der harmonischen Synthesis von Idee und Erfahrung im klassisch-idealistischen Zeitalter in die neue polar-kontrapunktische Bindung von Metaphysischem und Psychologischem, Monumentalstem und Intimstem, Fernst- und Nächstperspektive. Diese Mächte, die sich bereits an der Schwelle des Jahrhunderts entzweien, die dann bei Kleist zu rasender Gigantenschlacht zusammenprallen und bei Grillparzer dank grandioser (fast jesuitisch-escorialischer) Diplomatie sich verstricken (nicht gatten), und die erst durch die Spannung Zarathustras wieder neuklassisch-neuidealistischem Einklang zugeleitet werden, diese Mächte betreten bei Hebbel und Wagner, und manchmal schon bei deren Wegbereitern, aufs Neue jene von den Jungdeutschen in bunter Würfelung verfehlte und von den Realisten in beschaulichem Abseits preisgegebene Wechselwirkung . . . Wirklichkeit und Unendlichkeit, Vielheit und Ganzheit, Psyche und Kosmos also sind bei Hegel noch in naivem, bei Nietzsche erstmals wieder in heroischem Akkord; da-

zwischen aber glüht, schon seit den frühromantischen und jungdeutschen Versuchen, der prometheische Wille, die transzendentalen Formen und die wachsende sinnliche Fülle zumindest in lebenssteigernden und -läuternden Kriegszustand zusammenzuführen. Und dies wird die Sendung zuerst des Hebbelschen Pantragismus, eines Komplexes der auch viele Wesensmale der Grabbe und Büchner (und ihrer Brüder in Marsyas) umschließt; weit unmittelbarer und umfassender aber, auf vielfach derselben tragischen Basis, waltet die Gegen- und Zusammenwirkung von Mythisch-Monumentalem und Psychologisch-Differenziertem bei Wagner. Man kann diese gesamte Geistigkeit am ehesten noch durch den Titel „Modernität“ symbolisieren (einen Hebbelschen Ausdruck, der ebensowohl das helldunkle Doppelgesicht wie auch die tragische Grundstimme solcher Seelenlage bezeichnet) . . . Der Hauptstrang nun, der das pantragistische dem idealistischen Drama teils friedfertig verknüpft teils kriegerisch verflicht, ist der historistische Nerv. Das Mal hingegen, das jene Tragödie von der Gesamtentfaltung der Renaissance-Tragödie wie eine Betonwand scheidet, heißt Pessimismus. Je ein rascher Längsschnitt durch diese beiden Strukturen, die historistische und die pessimistische, möge darum die vorerst weiteren Grenzen des Typs umreißen!

Das pantragistische Drama verkörpert zunächst eine Spannung und einen Ausgleich zwischen historischem Charakter- und historischem Handlungsdrama[1]). Schon der durch die Romantik an die Stelle des Menschheitsbegriffs

---

[1]) Diese Spannung und dieser Ausgleich werden angekündigt und vorbereitet durch Friedrich Theodor Vischers Ästhetik und ihre dramaturgischen Genossen: Gervinus, Rötscher, Ulrici. Jeder der drei versucht in je einem typisch-synkretistischen Buch über Shakespeare die Schöpfung des Briten dem Aristotelischen Kanon nicht mehr entgegenzusetzen sondern einzuverleiben — wie dies für die viel loseren Fragestellungen des XVIII. Jahrhunderts der Hamburger Dramaturg unternommen hatte.

der Vernunft-Epoche gerückte Begriff der Geschichte birgt vorweg zwei Aspekte: links den Shakespearisch-realistischen und rechts den Hegelisch-idealistischen. Jener lockt immer wieder zur Empörung gegen Schiller, dieser ruft immer wieder zu Schiller zurück. Indessen gerade die originären nicht restaurativen Bewegungen des Jahrhundert-Beginns, bis etwa zu Grabbes Protest ‚Über die Shakspearo-Manie' (1827), lassen jenen Widerspruch vorwiegen — der oft bekräftigte Grundsatz „Der dramatische Dichter ist .... nichts als ein Geschichtsschreiber" mündet hier in die wohl am schroffsten von Büchner gezogene Folgerung: „Mit einem Wort, ich halte viel auf Goethe und auf Shakespeare, aber sehr wenig auf Schiller". Solche systematisch ebenso schiefe wie praktisch von hüben und drüben vertretene Antithese wird, lang vor Ludwig, am klügsten von Tieck verfochten, der Schiller einmal rät, er möchte statt des ‚Wallenstein' lieber den ganzen großen Krieg, das geschichtliche Panorama, zum Vorwurf gewählt haben. Insgemein aber wird der immanente Historismus Schillers schon von den Romantikern eben darum so schnöd mißkannt, weil er zu tief im Drastischen wurzelt und zu wenig im Zuständlichen, weil ihm der Widerstreit als solcher vor der metaphysischen Stillung des Widerstreits geht, weil sein Akzent auf den tragisch bewegten Konflikten und Aktionen ruht und nicht auf den kontemplativen Visionen des in der Katastrophe sich erschließenden Jenseits. Epochale Dramatik indes hat diese Einstellung erst bei Wagner gezeitigt (die durchaus hierher weisende Begabung Zacharias Werners wird ihren Programmen nur selten gerecht; und Georg Büchner ist bei vielseitigster romantischer Angeregtheit[1]) bereits durch ein reiferes Shakespeare-Bild und eine freiere Geschichts-Anschauung geleitet) . . . Viel innerlichere Bezüge aber zwischen Historie und Dramaturgie stiftet Hegel! Er

---

[1]) Vgl. Heinz Lipmann, ‚Georg Büchner und die Romantik', München 1923.

wie keiner erkennt und enthüllt in allem Geschehen ein tragisches Urgesetz, wie es vorher eben nur Schiller verleibt hat — überhaupt hat ja Hegel keinen näheren Verwandten als Schiller: Auch die Geschichtsphilosophie trägt vielfach nur vor, was Schiller instinkthaft formt, und in der Abhandlung ‚Von naiver und sentimentalischer Dichtung' ist eine Reihe schon Hegelscher Grundlehren eingekapselt. Freilich, auch Hegels metaphysisches Bedürfnis geht über die klassische Immanenz hinaus (vollends die Platonisierende Fortbildung Solgers bedeutet schlechtweg die Mitte zwischen klassischer und romantischer Dramaturgie): So wenig bloße Immanenz wie reine Transzendenz, vielmehr ein Übergang ist bei Hegel und Solger der Nerv der Tragödie; weder verharrt sie im Diesseits noch greift sie ins Jenseits, sie läßt vielmehr im Augenblick des Sinkens den Weltgrund aufleuchten, und dieses Nu erhellt die unio mystica zwischen Erfahrung und Idee. Auch dem jungdeutschen Idealrealismus ist solche Haltung nicht nur ideologisch vertraut (ganz abgesehen von den unmittelbaren Hegel-Anklängen, noch bei den Julius Mosen und Wilhelm Gärtner und selbst Friedrich Rückert): Schon Immermann treibt seine tragische Dialektik weit über die Grenzen der Schillerschen Humanität, wo ausschließlich der Mensch das Maß der Dinge bleibt. Und naturgemäß liebt schon das jungdeutsche Drama den Typ des Kandaules, der seiner Zeit vorauseilend an einem Weltgesetz scheitert (Uriel Acosta, Wullenweber, Sickingen). Trotzdem erblickt dieses Geschlecht, das allerwege die Beschaulichkeit verdammt und selbst der Vergangenheit zukunftheischend entgegentritt, in Schiller den Dichter der Tat[1]), den unerreichten Schöpfer

[1]) Die allzu lexikalische, in Vielem verdienstliche Darstellung Albert Ludwigs (‚Schiller und die deutsche Nachwelt', Berlin 1909, bes. Kap. IV und V) soll bei späterem Anlaß kritisiert werden. Höchst aufschlußreich auch (vgl. Ludwig S. 287 f.) die von H. Amelung zitierten Stellen Griepenkerls in dessen ‚Ausg. Werken', Berlin 1921, S. 342 f.

von Schicksals- und Ereignisrhythmen — Schöpfer nicht wie Shakespeare aus der Geschichte heraus, sondern gleichsam in die Geschichte hinein! Der erste, der diese Kräfte durchschaut, ist Grabbe, der erste dessen Drama, Keimzelle des Pantragismus, panoramatische Milieu-Historie und charakterologische Konflikt-Historie vereint: Grabbe ist ursprünglich Künder von schicksalvollem Geschehen, nicht von zerrissenem Sein noch verderblicher Ursachen-Kettung; die Katastrophen Grabbes sind gleichsam Protestsäulen wider die himmlische Vorsehung, ähnlich den expressionistischen Empörungs- und Verzweiflungsmalen; so wie der Römer seinem Flurgott den Feldaltar weiht und wie der fromme Bauer ein Kreuz an den Wegrand pflanzt, rammt Grabbe an jeder Station seiner Pilgerfahrt einen Trutzstein fest (und er schreibt manchen lästerlichen Fluch darauf). Grabbes Geschichte ist demgemäß ebensosehr, in mancher Hinsicht mehr, Schillers als Shakespeares Geschichte — gerade hierin liegt sein Zwiespalt und seine Spannung. Ähnlich treten dann auch in der Tragik Hebbels die beiden Mächte zusammen, in ihrer Verwachsenheit und Verwickeltheit echte Symptome der Modernität: Hebbels Geschichte ist zunächst gewissermaßen dialektische Geschichte, Geschichte als Ordnung nicht Chaos, Geschichte mehr als Form denn als Substanz; chaotisch aber sind die Charaktere Hebbels, voll rätselhafter Zwiespälte und Widersprüche, anethisch und oft auch alogisch sich verströmend. Hebbels historische Ideologie freilich ist Hegelisch-Schillerisch ohne Schillers Selbstkorrektur: Der in sich geschlossene menschliche Kosmos enträt der Schillerschen Dynamik des Augenblicks, des Trahunt nolentem fata, der höchsten pragmatischen Richtigkeit; die Menschen Hebbels stellen sich grübelnd ein, nicht handelnd dar — obwohl sie fälschlich so gewertet sind, als flösse alle ihre Tragik aus dem Handelnmüssen (während sie doch nur einer Projektion des Handelns in ein tragisches System entspringt); im Grund vertreten sie Geschichtsphilosophie, sie tummeln sich mehr im analytischen Raum als in der syn-

thetischen Zeit. Erst Ibsen hat diesem Erz den härtesten Guß aufgezwungen — er hat dadurch auch Hebbels Weizen von Hebbels Spreu gesondert . . . .

So weit der Historismus: das Beharrungs-Motiv — und nun das Umwandlungs-Motiv: der Pessimismus! Überwiegen also im Historismus, trotz Shakespearisierenden Malen, die Zusammenhänge des pantragistischen mit dem klassischen Drama, so walten umgekehrt im Pessimismus die romantischen Bezüge vor. Auch hier aber entsteht ein Canevas für neue Paarungen und Kreuzungen.

„Es gibt Menschen, die unglücklich sind, unheilbar, bloß weil sie sind" — so heißt es voll Sternisch-Tieckischen Tränenhumors in Büchners Lustspiel ‚Leonce und Lena' — und ähnlich knirscht es auch in ‚Dantons Tod' zwischen den Zähnen des gemeuchelten Diktators: Nicht erst aus Missetaten, schon aus bloßem Sein erwächst die Tragik. Der Nerv des Schiller-Dramas seit dem ‚Carlos' ist eitel Optimismus: Unsere Welt gilt ihm zwar nicht wie Leibniz für die beste aller möglichen, doch nur wer ihr Gesetz verletzt, verfällt der Rache — das höchste Lob für jede Polizei, daß sie den Braven schützt und den Bösewicht straft. (Anders freilich die ‚Räuber' oder der ‚Fiesco', an die Büchners Revolutionsdrama rührt, während die sanguinischen Tendenzstücke der Epigonen dem poeta laureatus folgen.) Der Pantragismus aber ist sowohl an der Güte des Lenkers wie des Gelenkten irr geworden. Nicht erst Entgleisungen, sondern sämtliche Schienen menschlichen Handelns führen unverschuldet und unvermeidlich ins Tragische, nach einem Wahlspruch Schopenhauers: „El delito mayor del hombre es haber nacido". So sieht der ‚Merlin' Immermanns bereits im bloßen für-sich-Sein des Geists den Urkonflikt des Kosmos — eine Erkenntnis, die der Tragik des leidenden Menschen die Tragik der schaffenden Gottheit vermählt. Selbst Laubes wenig ursprüngliche Helden, etwa Monaldeschi oder Struensee, halten in diesem Sinn sich selbst pessimistische Grabreden — es ist freilich nur heiserer

Nachhall Grabbescher Schreie. Der Idealismus behauptet sich hier nur als Kläger und Richter, die Ptolemäische Scheibe des XVIII. Jahrhunderts gibt den metaphysischen Aspekten Raum, und selbst der praeceptor Germaniae Hegel verpönt nichts grimmiger als jenen (seit Schopenhauer) „verruchten" Eudaimonismus, den nachmals die illegitim Hegelisierenden Fortschritts-Bastarde erneuern möchten: „Die Weltgeschichte ist nicht der Boden des Glücks; die Perioden des Glücks sind leere Blätter in ihr". Der erste Umschwung zum Pessimismus indes kommt auch hier schon aus der Romantik, die — durch und durch undramatisch und kontemplativ — jener Calderon-Weisheit voll Wehmut sich fügt, wie Jean Paul im dramaturgischen Abschnitt seiner ‚Ästhetik' oder Novalis in seinen Fragmenten[1]) . . . Bereits in jungdeutschem Bereich wird solchem Kräftespiel[2]) nun aber auch eine Art Wahlverwandtschaft zu gewissen Russen gesellt: Der Mensch Lermontoffs (auch Puschkins und Gogols), dieser überschwenglichste Herold Byronschen Weltschmerzes und Sandscher Zerrissenheit, begegnet hier seinesgleichen in deutscher Literatur; die seelische Weite des Slawen und sein geistiges Abenteuerertum finden Widerhall auf europäischem Forum; fast an das Pantragistische streifen die Dissonanzen von Grausamkeit und Aufopferung, Brutalität und Anbetung, Berserkertum

---

[1]) Zu typischem Beispiel: „Der Inhalt des Dramas ist ein Werden oder ein Vergehn. Es enthält die Darstellung der Entstehung einer organischen Gestalt aus dem Flüssigen . . . Alles Dramatische gleicht einer Romanze. Klar, einfach, seltsam, ein echtes poetisches Spiel, ohne eigentliche Zwecke".

[2]) Das oft groteske Unverständnis der Romantik für das Drama gibt zum Beispiel einem Friedrich Schlegel den Satz ein: „Die dramatische Form kann man wählen aus Hang zur systematischen Vollständigkeit, oder um Menschen nicht bloß darzustellen, sondern nachzuahmen und nachzumachen, oder aus Bequemlichkeit, oder aus Gefälligkeit für die Musik, oder auch aus reiner Freude am Sprechen und Sprechen lassen" (Ath. 17) — beiläufig das Dümmste, was über das Drama gelesen zu haben ich mich entsinne.

und Ohnmacht, in steten Übergängen zwischen Rausch und Nichts (wie sie ja auch der Alkohol, und zwar der Schnapsrausch, nicht der Bier- noch der Sektrausch, befördert). Auch hier ist ein Stück Stammbaum[1]) von Grabbes und Büchners, zum Teil auch noch Hebbels Drama . . . Die heroische Straffheit des ‚Tell' und die antikische Einfalt der ‚Natürlichen Tochter' sind also einer seelischen Labilität gewichen, die französierendem Klassizismus Empfindungsleitern des slawischen Ostens entgegenrückt. Aller direkt und indirekt romantischen Lebensform freilich widerstrebt besonders bei Hebbel (vorweg abgesehen von seiner geschlossenen Architektonik) die daseinsbejahende Kraft seiner trutzigen Helden, die werk-kühne und willens-zähe Antithetik, die katastrophische Rückkehr nicht so ins Jenseits (dies bleibt Wagners Fall) als in die Gesamtheit der menschlichen Dinge. Überall aber treffen sich romantische und klassische Momente, wie sie auf einer Seite Grillparzer in schwierige Verstrickung, auf der anderen Hegel in heiteren Einklang setzt, zu einer neuen, nunmehr an den Einzelgestalten zu deutenden Wechselwirkung von monu-

---

[1]) Selbstredend wirken auch, mehr Zeugen als Zeuger, Schelling und Schopenhauer fort, und eine Hegelistisch-pantragistische Umwertung dieser romantischen Dramaturgie offenbart Julius Bahnsen — bekannt als Bindeglied zwischen Hegel und Eduard von Hartmann: Ein Dulder, der es nicht nur wie Schopenhauer nicht zum Professor gebracht hat, sondern auch nicht einmal zum Privatdozenten, ein von Schulbehörden gepiesackter Lehrer in Hinterpommern, der ob solches Loses einen Haßgesang angestimmt hat, dessen Anlaß ebenso subaltern ist wie das Ergebnis epochal (wenn auch noch viel Privates, Realistisch-Autobiographisches — ähnlich wie selbst bei Schopenhauer — subjektiv-sentimentale Querulanz bleibt). Auch Bahnsen zieht die pantragistische Summe: Der Grund der Welt heißt Zwiespalt; Schönheit ist nur ein schöner Schein, der uns hierüber täuscht; die Tragödie erst zieht den Schleier von unserem wirklichen Wesen: von der hinter den Dingen lauernden antilogischen Widerspruchsfülle, die Leiden unabwendbar und Entsagung heilsam macht und die nur der Humor zu mildern vermag, der diese Einsicht aus der Willenszone in das freie Spiel erhebt.

mentalem und Nerven-Weltbild. Zuerst seien die Torsi Grabbes und Büchners, dann Hebbels Schöpfung unter diesem Meridian durchmessen!

Grabbes spezifische Energie ist ein Drang zum plus ultra, ein Übertreiben von Gegebenem und Übertreffen von Geleistetem, fast ein Rabelais-Trieb. Ein C. F. Meyer bringt das Feine sacht an das Hohe heran und zeigt den Löwen nur durch die Klaue; Grabbe gibt jeder Kralle die Größe eines ganzen Löwen, und ein horrendum monstrum übertobt und versteckt eine Seele vom Stamm der Lenau und Chopin, keine ungeschlachte aus Schubarts und keine unbefangene aus Liliencrons Holz, eine eher timid-robuste wie sie Puschkins Onegin oder Dubrowsky bergen. Grabbes Hyperbeln sind nicht Konfessionen (wie bei Günther oder Bürger), sondern Remedien wilder Schwankung zwischen Höchstspannung und Auflösung — einer Schaukel, die durch den Alkohol noch besonderen Schwung empfängt: Grabbe — er ist nicht im Wein ertrunken wie E. Th. A. Hoffmann und Scheffel und vorübergehend Fritz Reuter, sondern im Fusel wie die Griepenkerl und Niebergall — stirbt an der Russenkrankheit, die seither den Westen durchseucht (die Alfred de Musset und Allan Poe und all die Sklaven des Absinths), wie Ulrich von Hutten — gleichfalls ein Zeitenmal — als einer der ersten an der Franzosenkrankheit stirbt: Wie Hutten zwischen sinkendem Ritter- und Sängertum und steigendem Bürger- und Händlertum fällt, so scheitert Grabbe (zeitgefesselter als Kleist) zwischen idealistischem Großsinn und Tiefsinn und realistischem Scharfsinn und Feinsinn .... Die Stimme Grabbes ist pathetischer Schrei und zynisches Lachen, halb Klingerisch-naturalistisch halb Kleistisch-ekstatisch. Bereits der puerile ‚Herzog Gothland‘ paart Farben Hugos und des Shakespeareschen ‚Titus Andronicus‘ mit Schillerischer Drastik und Architektonik zu pantragistischer Mixtur. Die Sprenkelung von Tragischem mit Komischem empfängt sodann in ‚Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung‘ romantische Instrumentie-

rung. Im Ganzen freilich sind die romantischen Kräfte in Grabbe schwächer als in Büchner: Sein Drama sprengt zwar die klassizistische Form, wie dies in Frankreich gleichzeitig die Prosper Mérimée und Louis Vitet und insbesondere Victor Hugo vollbringen (nicht ohne Wegbereitung der Frau Staël, will sagen A. W. Schlegels), aber es deutet nirgends den Charakter gleichsam als Landschaft, sondern bleibt Schillerisch auf den heldischen Menschen gestellt; auch der romantische Drang ins Transzendente ist gezügelt[1]); das stärkste auch-romantische, freilich am wenigsten bloß-romantische Merkmal bildet der Pessimismus, vom Torso ‚Marius und Sulla‘, der nihilistisch posaunt, was Grillparzer und Feuchtersleben quietistisch flüstern, durch Leopardi-Orgien, die zu Gott- und Weltverneinung ballen, was Immermanns knochige Rechtschaffenheit zu fruchtbarer Zeitkritik münzt, bis zu dem straffsten Drama Grabbes, seinem zweiten Hohenstaufen-Stück ‚Kaiser Heinrich VI.‘, in jedem Vers Kainsopfer und Fäusteschütteln wider den Weltgeist, Feier äußerster Hybris und Krönung Luzifers (wie in dem so betitelten Mysterium des jungen Strindberg): Heinrich VI., der „Hammer der Erde“, fegt durch Italien, tritt auf Sizilien, langt nach Afrika, da fällt ihm der Tod in den siegenden Arm — Menschensinn und Schicksalsunsinn prallen roh zusammen . . . Unteilhaftig der hohen Humanitas Nietzsches, will Grabbe lieber noch Nihilist sein als Liberaler: sein Teuerstes lieber vernichten als verschleimen. Er entspringt dem gemütlichen Kerker der Hegelisch-jungdeutschen logificatio post festum. Eine neue Spannung von Geist und Fleisch muß bewältigt werden, wie später etwa bei dem engeren ärmeren Wedekind, der seine Botschaft vom „Geist des Fleisches“ fast nach Bahnsens Lehre in pathetischem Humor verkündet. Über-

---

[1]) Nur vereinzelt bleiben Visionen wie die des Don Juan: „. . . Ich sehe sie: die Pforten Der Hölle! Ehern, brennend heiß, — vom Feuer, Das hinter ihnen lodert, hoch gerötet Gleich glüh'nden oder überschminkten Wangen Der Jungfrau'n oder Huren!“

all aber fließt die Tragik Grabbes nicht aus einzelnen Friktionen, sondern aus einem steten Mißverhältnis von Menschen- und Weltordnung. Aus dem klassischen Drama, das nur Kollisionen eines im Ganzen heilsamen Gesamtverlaufs auflöst und sittigt, wird eine Tragödie die immer wieder Tragödie gebären muß. Bei Hebbel ist dann ebenso die pessimistische Struktur verfeinert wie die Glut und die Wucht der Aktion gemindert. Bei Grabbe aber liegt die tragische Idee im Wollen und Handeln als solchem, wo Hebbel das Geschehen größtenteils erst durch die Ideologie zu tragischem Belang emporsteigert. Grabbes Drama gehört ausschließlich dem Ungestüm der unheilschwangeren Tat: Ein rascher Tritt entfesselt Lawinen, aus Trümmern wühlen gemarterte Hände empor, und ein gellendes „Porco di . . ." eitert auf sterbenden Lippen . . . .

Die Waffe, die Grabbe entsinkt, reißt Georg Büchner an sich, nur noch ein Jahr lang Vorkämpfer in der poetischen und politischen Arena. Auch Büchner trägt die beiden Seelen Grabbes in der Brust. Seine Rede ist Tobsucht und Reizsamkeit, halb Melodie halb Epigramm. Heldentum und Massendienst, männlicher Trotz und dumpfe Hingebung, Erhöhung und Erniedrigung des Fleischs träumen und tanzen wirr durcheinander, wie wenn Wasser mit Feuer sich menget. Büchner enträt der finsteren Gedrungenheit Grabbes, der stets den Ossa auf den Pelion türmen möchte. Er schwankt wie Otto Ludwig zwischen Überform und Unform. Auch er zerstört um zu durchschauen und verletzt um zu bereuen — doch nicht so sehr in Hebbelisch-kalter Monomanie als in hymnischem „Seid umschlungen, Millionen" wie die Don Carlos-Ergüsse des frühesten Feuerbach, in allem Bildersturm voll eines Jean Paulischen „heimlichen Weihnachtsgefühls" (wie er selbst es seinem Michael Reinhold Lenz zuspricht, dessen Porträt in Büchners Novellen-Bruchstück natürlich ein Selbstporträt ist). Ein Selbstbekenntnis bleibt auch ‚Dantons Tod', sowohl das Byron kongenialste Denkmal des jungdeutschen Welt-

schmerzes als auch der hellste Vollklang der jungdeutschen Wirklichkeits-Religion — hier allerdings noch voll mancher Schauer eines „mythos atheos". Und Selbstbildnis ist auch in dem Shakespearisierenden, zum Teil an Brentano und Eichendorff (zuweilen auch an Alfred de Musset) streifenden Lustspiel ‚Leonce und Lena': Göttliche Liebe macht den grüblerischen Traumblüter zum Vollmenschen. Büchner ist wohl der Shakespeare-Nächste der Epoche und, wenn man die Kraft für das Werk nimmt, des ganzen Jahrhunderts. Dies ist zumindest das Versprechen seiner Szenen-Folge ‚Wozzeck': Eine balladenhafte Skizze, monumental im ersten Wurf, Enkel des ‚Urfaust' (sprachlich auch der ‚Kindermörderin' und der ‚Soldaten') und Ahn der bekannten Naturalisten und Expressionisten. Büchner bleibt wirklich ein „Real-Idealist"; Geistigstes sucht er im Lebendigsten; sein Aktivismus und Aktualismus ist nicht so realistisch als Platonisch; ein manchmal geradezu Hölderlinisches Ungenügen am Endlichen treibt ihn das Ewige ins Menschliche hineinzuzeugen. Und zu der Sturm und Drang-Gleichheit aller vor dem Gefühl und der sozialistischen Gleichheit aller als Glieder der einen Gesellschaft fügt Büchner auch jene Nacktheit im All, die Shakespeare ebenso göttlich geformt wie der Expressionismus brünstig geglaubt hat. Keiner hat fruchtbarer das umgewertete Verhältnis von Idee und Wirklichkeit bewährt! Das Pantragistische als solches aber ist hier nur erste Erscheinung einer Potenz, deren gesamte Spannung über diesen Kreis, wohl über alle tragischen Risse und Brüche hinausdeutet.

Im Scheitelpunkt des Pantragismus nun, und zugleich einem geistesgeschichtlichen Angelpunkt des Jahrhunderts, steht die Schöpfung Hebbels. Die unpsychologisch-idealistische Art eines Schiller und die psychologisch-realistische Dimension eines Grillparzer paaren sich hier in einer Kunst, die einerseits Ideen charakterologisch ausdrückt, andererseits den ursprünglichsten Seelenvorgängen metaphysische Perspektiven verleiht. In solcher Wechselbeziehung der

beiden Pole aber liegt schon ein Stück Modernität! Hebbel steht nicht nur unter einer allgemeinen Gegensätzlichkeit von Anschauen und Denken, die ihn immer wieder zum anekdotischen oder ideologischen Epigrammatiker werden läßt, sondern auch unter einem schicksalvollen Ineinander von empirischen und kosmischen Aspekten: Die Tragik Hebbels entfließt nicht unmittelbar dem lebendigen Vorgang wie stets bei Schiller und Shakespeare (bei Schiller dem Gesetz alles Geschehens schlechthin, bei Shakespeare dem in das Geschehen gestellten Charakter, nie freilich bloß dem Charakter als solchem), sie kommt vielmehr dadurch zustand, daß alles Akthafte, Ursprünglich-Vorwärtstreibende in ein Ideen-Gewölb hinaufprojiziert wird. Bei Hebbel liegt zumeist — ,Maria Magdalena' ausgenommen — im tragischen Ereignis an sich keine katastrophische Notwendigkeit, keiner der Helden muß an seinem Punkt und in seiner Stunde (wie etwa Wallenstein in jedem Schritt muß, wenn anders er nicht den Selbstmord vorziehen will). Die Tragik Hebbels ist nirgends elementar wie die Kleists oder Grabbes, sondern voll synkretistischer Motive, die einen Vergleich mit Grillparzer rechtfertigen: Grillparzer knüpft das Drama des Jahrhunderts an das Drama Goethes, der in seinem Iphigenien-Stil am ehesten eine Art Einklang von monumentaler und psychologischer Linie erreicht — so wie er in den ,Wahlverwandtschaften' die „geistige" und die „seelische" Ansicht ineinsbildet, oder im zweiten ,Faust' und in den ,Wanderjahren' Idealismus und Aktivismus, oder im ,Divan' hieratische und individualistische Bezüge. Auch Hebbels Steuer steht nach solchem Ziel: Tiefer als irgend ein realistischer Zeitgenoß des säkularen metaphysisch-psychologischen Zwists bewußt, gewinnt er im Pantragismus nicht ein Extrem nihilistischer Hybris wie Grabbe oder revolutionären Elans wie Büchner, sondern die ultima ratio der Modernität, ihres Zwiespalts Herrin zu werden, indem sie ihn für einen Weltzustand erklärt und durch eine kathartische Dialektik logifiziert. Der Pantragismus Hebbels ist

minder pessimistisch als der jungdeutsche, minder affekthaft als der Grabbesche und Büchnersche, im Ethos nicht so sehr dem Sturm und Drang verwandt als dem reifen Schiller und Hegel[1]). Indessen auch noch hinter dem fast Ludwigischen Wissen, hinter aller klassizistischen Beherrschtheit gärt und loht eine unbezwingliche Spannung. Psychologie und Dialektik, Metaphysik und Sensualität bilden in Hebbels Dichtung ein verschlungenes Ringerpaar wie sonst nur mutatis mutandis bei Wagner. Ja, wo selbst Wagner, der grandiose Theatraliker (der das Ewig-Symbolische nicht wie Hebbel in der Geschichte, sondern im Mythos entdeckt) mit einem suggestiven und oft diplomatischen Geschiller von Zeitgemäßem und Zeitlosem sich bescheidet (das heißt mit einer Psychologisierung des Mythos und einer Monumentalisierung der Nervenakte), ringt Hebbels viel schwächeres Künstlertum weit hartnäckiger um die wechselseitige Durchdringung der zwei Sphären, sei es auch nur um ihre tragische Durchdringung. Seine Tragik ist eben der Preis solches Bündnisses — viel mehr als bei Grabbe und Büchner also bleibt die Verstrickung jener zwei Systeme das Zentralproblem der Hebbelschen Tragödie!

Dieses Widerspiel nun entspinnt sich aus zwei Angriffspunkten: Das Drama stellt einmal, nach Hebbels Wort, den „Lebensprozeß an sich" dar, andererseits den „zwischen den Geschlechtern anhängigen großen Prozeß" — dort das geschichtsphilosophische, hier das geschlechtspsychologische Reich (die historistische Motivik gibt dem idealistisch-

---

[1]) Hebbel hat diese Strebung — seinem eigentümlich siedend-eisigen, in allem Geistigen ebenso triebhaften wie in jeglicher Lebensregung sich selbst überlegenen Genius von Anbeginn eigen — durch Urteil und durch Zucht geflissentlich gefördert, und insbesondere der Angekommene der Wiener Jahre, der den Pariser Stürmen ohne Liebe nachblickt, richtet sein Wollen und sein Können immer ausschließlicher auf das „Objektive", das „rein Dichterische", ja das „Goethische in der Behandlung" (vgl. M. Sommerfeld, ‚Hebbel und Goethe', Bonn 1923).

monumentalen, die erotische dem realistisch-psychologischen Zug dieses Weltbilds ausdrücklichere Gestaltung). In der ‚Judith' ringt nicht nur die Rose von Bethulien mit dem gottgesandten Feind, sondern auch Judentum mit Barbarentum; Herodes und Mariamne hadern nicht allein wie männlicher Übermensch und sich selbst behauptendes Frauentum, sondern zugleich wie alte und neue Zeit; im ‚Gyges' geht durch die berstende Ehe die Kluft zwischen Orient und Okzident; in den ‚Nibelungen' steht links der Geschlechtsanwalt Siegfried gegen das Normweib Brünhild, rechts Christentum wider Heidentum. Überall die Zusammenwirkung von geschichtsphilosophisch gewerteter „Handlungs"-Tragik und geschlechtspsychologisch gefaßter „Charakter"-Tragik[1]).

An die geschichtsphilosophischen Leitmotive des Hebbelschen Pantragismus braucht bloß erinnert zu werden: Tragisch ist alles Übermaß des Sonder-Seins; und solches Übermaß liegt schon in jeder kühnen oder neuen Tat; die Schuld entspringt nicht, wie die christliche Sünde, der Richtung des Willens, sondern dem Willen selbst, der Ausdehnung des Ich, so daß es dramatisch gleichgültig bleibt, ob jemand an einem vortrefflichen oder verwerflichen Unter-

---

[1]) Die Literaturforschung hat lang die geschichtsphilosophische Seite über Gebühr bevorzugt, und erst in jüngster Zeit ist die (viel weniger ausdrückliche) Geschlechtertragik in gleicher Weise gewürdigt worden: Das Verdienst der Elise Dosenheimer (‚Das zentrale Problem in der Tragödie Friedrich Hebbels', Halle 1925). Glücklicher wird hier freilich die in Hebbels erotischer Psychologie beschlossene Metaphysik herausgestellt als umgekehrt die Psychologie in der Metaphysik. Oft ist das tragische Problem zu sehr im Paar gesucht. Wertvoll sind namentlich die Ausblicke auf Strindbergs Misogynie auf der einen Seite, Wedekinds Gynolatrie auf der anderen. Die klugen Andeutungen über Ibsen verdienten entschlossene Ausführung — leider liegt dieser Fragenkreis auch jenseits meines Rahmens (auch Ibsens Nietzsche-Kongruenzen: das „dritte Reich", die Problematik des heroischen und des politischen Menschen, die Harmonie und Kontrapunktik von gefühltem Wissen und gewußtem Fühlen, und Verwandtes, können nur noch inmitten der naturalistischen Nietzsche-Reflexe berührt werden).

fangen scheitert. Ja, die erschütterndste Tragik liegt darin, daß mancher notwendig durch edelstes Planen zu Fall kommt ... Was nun aber den Kern des Schillerschen Dramas und die pragmatische Richtigkeit der Schillerschen Tragik ausmacht, die fortreißende Drastik, das Verhängnis der Stunde, das schicksalträchtige Jetzt und Jetzt-nicht-mehr, das tritt bei Hebbel fast überhaupt nicht in Geltung. Das Gesetz, nach dem ein Herodes oder Kandaules verurteilt wird, ist anwendbar auf jeden Arzt, der erstmals eine Operation unternimmt, die notwendig mehrfach mißlingt, um später erfolgreich geübt zu werden. Mag sein, daß diese Analogie in Hebbels bewußter Absicht liegt, wie ja nach seiner Dialektik die gesamte Weltgeschichte tragisch werden müßte, wenn man sie je und je aus dem Gesichtswinkel des Unterliegenden betrachtete. Gerade hiernach aber hätte alles darauf anzukommen, daß das Herauswachsen des Antagonismus aus individuellen und kollektiven Verkettungen sichtbar wird. Indessen Hebbels überpersönliche Mächte, sei es Staat sei es Sitte, sind nicht in das wirkliche menschliche Kräftespiel einbezogen; sie bilden einen gleichförmigen Raum voll Schienen und Scharnieren, die jede ihnen ausgelieferte Verwicklung stracks und sicher in die Katastrophe führen. Und nur durch solche Bindung des Persönlichen an eine Systematik, oder wie gesagt: durch Projektion des Lebendigen in ein Ideengewölb, werden Hebbels Schicksale tragisch. Was also diesem Drama an wahrhafter Tragik eignet, liegt weder in bloßer tragischer Algebra, die an sich keinerlei Katharsis brächte, noch auch in den tragischen Charakteren als solchen, die keine wirkliche Aktion entwickeln und nicht einmal den katastrophischen Ausgang als solchen zu motivieren vermögen; vielmehr liegt diese Tragik eben in der — Hebbels düster-wuchtiger Natur entspringenden — Notwendigkeit, immer von Neuem jene Bindung zu vollziehen, den an sich nur konfliktvollen Charakter an ein durchaus katastrophisches System zu fesseln und so den verderblichen Knäuel zu flechten: In Hebbels Drama ist

demgemäß mehr die Tragik der Modernität als die moderne Tragik!

Wie das Verhältnis zwischen Ich und Welt (Ich und Geschichte) offenbart nun auch das Verhältnis von Mann und Weib nach Hebbels Wort den „vollkommensten Widerspruch in den Dingen". Mann und Weib können beide Recht haben, indem sie Entgegengesetztes suchen — ein letzter Zwiespalt alles Menschlichen. Hebbel strebt dennoch nicht zur Egalisierung, sondern zur Polarisierung der Geschlechter[1]. Hebbel sieht an der Liebe vorzüglich den Konflikt, Wagner die Katharsis. Bei Wagner sühnt die Liebe die aus der Abspaltung des Einzelwillens vom Gesamtwillen stammende Schuld und führt versöhnend zurück in den Allgeist, ertrinkend-versinkend. Hebbel hingegen verharrt bei Widerspiel und Wechselwirkung („Du tratst aus meinem Traume, Aus deinem trat ich hervor, Wir sterben, wenn sich eines Im andern ganz verlor"). Für Hebbel bedeutet Liebe ein sich im anderen Erobern, für Wagner umgekehrt ein sich im anderen Verlieren. Bei Hebbel vermögen sich die Geschlechter nur durch das Gleichgewicht ihres Antagonismus nebeneinander zu behaupten . . . Es ist nun Hebbel nur in ‚Maria Magdalena' geglückt, das tragische Verlassen dieser Lage einleuchtend in Handlung umzusetzen. Fast nirgends sonst wird leibhaft, wie unmittelbar aus dem Gang der Dinge das schuldvolle Übermaß wächst. Wohl bleibt von Anbeginn die überlebensgroße Wucht und Kluft der Charaktere gegenwärtig, schon einer Judith oder eines Golo. Die dramatische Fabel als solche aber wird gleichsam zum Bispel, an dem ein Weltzustand (nicht einmal ein Weltschicksal) erörtert wird. In summa: Hebbels Tragik waltet im Sein nicht im Werden; die Charaktere sind zuweilen fast Shakespearisch als Porträts und immer un-Shakespearisch als Aktoren; das System ist ebenso Schillerisch in seiner weltgeschichtlichen Per-

[1]) Bezeichnend auch der Brief an Hauff: Tagebuch 2324.

spektive und ehernen Architektonik wie un-Schillerisch durch den Mangel an glühendem Geschehensstrom und unmittelbarem Verhängnis. Tragisch also ist nur das unentrinnbare Gesetz, das Hebbel jene Charaktere an dieses System schmieden läßt — und eben dieses Strukturgesetz heißt Modernität: Die Modernität, diese rätselreiche Gemeinschaft von Metaphysik und Psychologie, wird hier zu schöpferischem Trieb und tragischer Potenz!

Hebbel hat solche Lebensform, die er trotzig den jungdeutschen Gärungen seiner Frühzeit entrissen hat, auch in einige seiner Gestalten gesenkt. Eben das tragische Ineinander von Seelischem und Geistigem, Erotischem und Dialektischem, Realistischem und Konstruktivem lädt diese Gestalten mit Spannungen, die schlechthin eine neue Dimension bezeugen: Schon das Riesenmaß ihrer Leiber entrückt sie allen jungdeutschen und Münchener und realistischen Zeitgenossen, deren teils keifender teils eifernder Chor den Höhenunterschied bekräftigt. Da ist Herodes, dessen Liebe der eigenen Liebe im Weg steht, in ungeheuerer Ausdehnung des Ich in alle Zukunft herrsch- und eifersüchtig, schon durch den monomanen Paroxysmus seines Urgefühls (dieses fast Archimedischen Punkts in der berstenden Ordnung des Morgenlands) in den Mythos emporragend. Da ist Kandaules, helldunkel und zweischneidig in jeder Regung, heroisch und skeptisch, immerzu schwankend zwischen cäsarischer Geste und Paria-Ressentiments. Da sind die Frauen dieser Männer, menschlich vergewaltigt ihr ewiges Rätsel, ihr ewiges Grauen hervorkehrend, Tiefen die gleichzeitig ein Otto Ludwig sucht und ein Dostojewski besitzt. Auch die Gestalt des Tischlermeisters Anton verrät epochale Intensivierung: Wie viel dämonischer Verranntheit ist in diesem Kleinbürger, welch langer Atem und welch weiter Hintergrund! Umwelt-Reflex verblaßt vor gesamtmenschlichem Gesetz! Solche Höhe des Seelischen und Glut des Geistigen ist vorher nur beim Dichter der ‚Penthesilea'!

Das Schiller-Drama läßt seine Gestalten überwiegend noch als Geschäftsträger der Humanität und Soldaten des Weltgeists in Wirkung treten. Die Goetheschen Keime antik-psychologischer Einform befruchten nur Grillparzer, dessen Dichtung zuerst einen Ansatz zu Hebbelischer Problematik trägt: zum Beispiel in der ‚Sappho' (weibliches Seelentum gegen menschliche Künstlerschaft), in der ‚Medea' (männlich-weibliche Zusammenstimmung durch Kultur- und Rassen-Konflikte zerstört), in der ‚Libussa' (Zwist von persönlicher und weltgeschichtlicher Forderung im Ich und Du der Geschlechter gespiegelt) — überall aber tragische Verflochtenheit von individuellen Spannungen und kosmischem Gesetz. Bei Hebbel vollends sproßt Konflikt wie Katastrophe ganz aus der verhängnisvollen Bindung der Psychologie an die Metaphysik und umgekehrt auch der Brechung der Metaphysik in der Psychologie . . . Die allerinnigste Wechselverschlungenheit aber des Seelisch-Konkretesten (des Sexuellen) und des Geistig-Universalsten (eines fast Religiösen) verkörpert erst Wagners ‚Tristan': der künstlerische Gipfel der Romantik und das hellste Fanal der Modernität. Die säkulare Antithese freilich von Homerischer Einfalt und polytechnischer Vielfalt, Größe und Fülle, Ideologie und Individualität hat erst Nietzsche bemeistert, in einem Monodrama, das die zugleich privatesten und überprivatesten Dokumente des Zeitalters schafft. Das Widerspiel aber in prallste und gleißendste Szene zu setzen ist Richard Wagners theatralische Sendung geworden.

„In der Tat, auch ohne die Dichtung würde Wagners Musik noch eine dichterische Schöpfung bleiben": Diese Worte Baudelaires, geschrieben schon nach dem Pariser Mißgeschick des ‚Tannhäuser', behalten Recht vor dem Ge-

samtwerk Wagners und vor der Folgezeit. Doch nicht erst der Mythos und das Universalkunstwerk, sondern das Ganze seiner Konzeptionen macht Richard Wagner zu einem der allererschütterndsten Ereignisse der europäischen Dichtung. Die Literarhistorie hat sich füglich nicht auf bestimmte Theorien und Techniken einzuschränken, vielmehr den schöpferischen Energien in ihrer Strahlung ins geistige Kräftespiel und in den poetischen Stil der Epoche zu folgen.

Das Schicksal Wagners ist zunächst ein Abenteuerer-, Eroberer-, Herrscherlos. Napoleonisch sein Tritt, Tat seine Kunst und Überwältigung seine Wirkung. Ein mephistophelischer Dämon zwingt alle Mächte der Erde in seinen Dienst: die Bühne und das Orchester, die Maler und die Schauspieler, das Geld und die Frauen, die Gesellschaft und schließlich den Bayernkönig, der Wagners Vasall wird. Ein cäsarischer Wille hämmert erst seinen Stil, dann seine Szene, dann sein Publikum, er baut in Bayreuth seine Kanzel und seinen Thron, er entzündet Epidemien, er schickt Apostel durchs Land, er sucht in Prosaschriften noch der Kritik und Historie seine eigenen Schlagworte einzuimpfen. Überall der grandiose Impresario seiner selbst, ein Condottiere und oft amoralischer Virtuoso, gleich gerissen im Umgang mit Gläubigern und Verlegern und Fürsten. Ein wahrer Uomo universale, weniger bloßer Musiker als irgend einer, der zeitgenössischen Ressortkunst spottend, Aristokrat und Demokrat, Romantiker und Jungdeutscher, und überall ein säkularer Grenzmensch: In Wagner berührt sich die Sphäre letzten Endes Ludwigs XIV. mit der Sphäre Wilhelms II. — das ist seine Weite und seine Gebrochenheit. Wagner hat gleichsam — hier gelten nur weltgeschichtliche Maße — zugleich den Stierkopf Ludendorffs und die Samthand Leos XIII., die Muskeln fast Michelangelos und die Nerven manchmal Jean Pauls, den Glauben Pascals und die Zunge d'Annunzios (der ihm, bei allem ethischen Defekt, vielleicht als einziger unter den Lebenden an Koloristik, freilich nur an Koloristik, ebenbürtig ist). In der Regensburger Wal-

halla steht Wagner neben Bismarck, und er ist in der Tat der stärkste Deutsche neben Bismarck (der seinerseits Wagner nicht leiden mochte). Wagner übt freilich seine Wirkung nicht bloß intensiv wie Luther, der seinem Volk eine Sprache, oder wie Goethe, der diesem Volk eine Bildung, oder wie Schiller, der ihm einen Willen und eine Gesinnung gibt. Wagner wirkt vielfach extensiv: Seine Musik schwingt nicht bloß in und mit den Menschen, sie stürzt sich herrisch und gewalttätig auf ihren Zuhörer; sie begnügt sich nicht mit Illusionen, sie schaltet mit Suggestionen, mit raffinierter Gefühlsansteckung, mit „hypnotischen Griffen"; sie verharrt nicht im „schönen Schein" des Tons oder Bilds, sie packt das Rückenmark, sie hüllt in Haschischdunst, sie läßt die Nerven vibrieren wie der Scirocco. Solche Musik spricht auch zum Unmusikalischen, ja eben diesen wirft sie am leichtesten nieder, so wie der Alkohol am raschesten auf jenen wirkt, der seiner nicht gewohnt ist — schon hierin ruht ein Teil von Wagners Demagogie! Und ein Haupteinwand gegen Wagner — es ist, in vermindertem Maß, ein Einwand noch gegen den späten Schiller — bleibt dieser: Wagner geleitet den Adepten ins Monumentale und Metaphysische, ohne eigentlich viel von ihm zu verlangen; die Götter haben sonst vor dieses Land ein Hochgebirg gesetzt — doch Wagner führt den Seinen um das Gebirg herum. Wagners Musik gewährt in mancher Hinsicht die wohlfeilste aller Erlösungen: Die Helden Wagners werden durch das Weib erlöst, ohne sich faustisch zu bemühen, und wenn es eine epochale Schöpfertat bedeutet, daß Wagner das Erotische metaphysisch dimensioniert hat, so bleibt es umgekehrt auch eine Art Zersetzung, daß er — erfolgreicher als Zacharias Werner — noch das Transzendente sexualisiert hat. Diese beiden Sphären, bereits bei Hebbel und Verwandten durch eigentümliche Doppelfunktionen verkoppelt, treten bei Wagner, zu Heil und Unheil, in allerinnigste Wechselbeziehung. Wagner verkündet oft kosmische Ekstase und malt in Wahrheit

nur sinnliche Wollust; sogar der Katharsis-Affekt, bei Grabbe noch gesamtmenschlicher Tantalidenschmerz, nimmt bei Wagner kompakt-erotische Prägung an (am lautersten im ‚Tristan', am orientalischesten und satanischesten im ‚Tannhäuser', am theatralischesten in gewissen Aktschlüssen des ‚Rings', vorzüglich im ersten der ‚Walküre' und im letzten der ‚Götterdämmerung'). So fanatisiert der Meister der schwülen Wohlgerüche und süßen Tränke den Besitzend-Genießenden aller Länder, zudem insonderheit neurotische Personen, und notwendig auch jeden in der Pubertät. Wagners Musik fordert nicht das strenge Gewissen und nicht die heitere Redlichkeit, nicht die Selbstbehauptung und Selbsttätigkeit, an die alle klassische Kunst sich wendet — er fordert nichts so sehr wie leidenschaftliches Ergriffen- und Gefangensein. Und reformiert hat Wagner vorerst immer nur die Bedingnisse seiner Wirkung, nicht die Menschen als solche (denen ein Goethe noch im kühlsten Zeremoniell getreu zu dienen strebt): Der Diktator ist alles, die Masse ist nichts — mag der Diktator auch der Masse schmeicheln . . . Doch das sind nur einzelne Arme des großen Proteus! Beispiellos schon die Wucht, die diesen teils Zeit- und teils Weggenossen Jungdeutschlands sein ungeheueres Planen immer wieder aus allem Programm- und Literatenhaften emporreißen läßt in die Sphäre des Handelns und Wirkens. Sein ist das tatenschwerste Leben, das je ein deutscher Künstler der Neuzeit geführt hat — inmitten einer Gesellschaft, die reicher an Zwang (an Mannigfaltigkeit nicht Stärke des Zwangs) ist als jede andere der Geschichte. Nirgends ist Wagner unwahrer als wo er gleichsam beteuert: Mein Reich ist nicht von dieser Welt. Denn nie waren Wille zur Macht und Wille zum Wert und Wille zum Glück enger vereint als hier!

So fällt der erste Blick auf jene Doppelheit, der sämtliche monumentale Kunst im unmonumentalen XIX. Jahrhundert unterworfen ist. Wagner nun offenbart den Bruch nicht verbissen wie Hebbel und nicht verrannt wie Grabbe

und nicht feminin-sordiniert wie C. F. Meyer, sondern in tausend Stimmen von wetteifernder Leuchtkraft: Wagner ist mythisch im ‚Tristan', dieser schier paradoxen Leibwerdung des Lebens an sich (des nackten Lebens wie es uns nur in der Liebe und im Tod gegeben ist), dieser weltgeschichtlichen Dichtung des absoluten Gefühls das zu absoluter Musik wird — und anderseits ist Wagner auch ein Musiker der Hysterie, Vater der blaßblau-sehnsüchtigen Gretchen Senta oder Elsa und der nymphomanen Frauen des Rings. Bei Wagner streift Böcklinisches an Makartisches (manchmal auch an die Lingg und Leuthold). Böcklin-Farbe tragen die Unterwelt-Schauer des ‚Rheingolds', in denen sich mit fast E. Th. A. Hoffmannischer oder Allan Poeischer Frappanz in bengalischer Lichtfülle öffnet, was sonst von Furcht und Grauen gnädig bedeckt bleibt; oder die Fernbilder des ‚Holländers', wie Vögel die am Horizont ins Meer schweben; auch all die Bruderstücke zu den gleichsam ein Geheimnis lüftenden Mythologemen Böcklins: Panen und Nymphen und Kentauren, Sirenen und Furien, den Fabelwesen der Meeresbrandung und Felsschlucht und seligen Insel, auch den antikisch vermenschlichten Göttern und vergöttlichten Menschen, und schließlich den eschatologischen Ahnungen. Dekorativer Pomp daneben bleiben die schmetternden Märsche und prunkenden Züge zu Fuß und zu Roß, das barocke Brimborium der Feengärten und Flammen, die gespenstisch-romantische Urwildnis oder die Makart-Szene mit dem „festlich geschmückten Brautbett im Hintergrund". Überall gattet Wagner romanischen Glanz und germanische Wucht. Seine Romantik bleibt immer auch aktivistisch, seine jungdeutsche Agitatorik drängt immer zum klassischen Mythos. Viel zu ausschließlich ist er — gerade von den Literarhistorikern — auf die Romantik visiert worden (und dadurch notwendig mehr am ästhetischen Kanon gemessen als am geschichtlichen Leben). Indessen in Wagner begegnet das Erbe der Renaissance und der Klassik (der Drang zum großen Stil, zum Heldischen

und zugleich Einfachen) sowohl dem romantischen Entweder-oder der Friedrich Schlegel und Kierkegaard und der morbiden Traumatik Brentanos und Heines als auch dem Weltschmerz der Lenau und Grabbe, der Affektiertheit der Gutzkow und Sand, dem Radikalismus der Herwegh und Feuerbach. Wagner ist nicht nur klassisch-romantisch in seiner Verlötung der Metaphysik mit der Psychologie, sondern auch klassisch-jungdeutsch in der Einschmelzung von Monumentalem und Soziologischem. Schon seine Prosa ist zum Teil von Goethe inspiriert und zum Teil von jungdeutscher Persuasion. Jungdeutsch ist — abgesehen auch von der Motivik des ‚Rienzi' — Wagners nicht ganz seltenes Gemisch von chaotischem Furor und forçierter Brillanz, auch manche Reflexion über das Volk als Vertreter der Menschheit, überhaupt der Begriff des nicht so sehr romantisch zu erneuernden als vielmehr revolutionär zu schaffenden Volks, dazu das eigentümliche Hindurchschillern von kommunistischer Ideologie durch die Riesengemälde des ‚Rings'[1]) (Lösung vom Fluch des Eigentums durch die Liebe, Überwindung des Staats und Gründung der freien Gemeinschaft, das Problem Macht und Geist im Kampf der Menschen und Götter). Auch Wagners Wahlverwandtschaft mit französischer Romantik — insonderheit Hugo und Delacroix — gehört gemäß den früher aufgewiesenen Beziehungen zwischen französischen Romantikern und Jungdeutschen auf dieses Blatt[2]). So werden alle Schichten des Klassisch-Harmonischen, Romantisch-Psychologischen und

---

[1]) Einen Zusammenhang von kommunistischen Utopien mit sexuellem Nirwana (auch Wagners visionäres Zukunftsglück birgt geheime Reflexe der Sinnlichkeit) lassen vor allen die — wohl bereits pathogenen — Phantasmen Fouriers erkennen.

[2]) Zutreffend sagt Fritz Strich: „Und das macht gerade die charakteristische Stellung Richard Wagners in der deutschen Literatur aus: daß er dem jungen Deutschland den Weg zu der Romantik fand" (‚Die Mythologie . . .', Halle 1910, Bd. II, S. 450). Den umgekehrten Weg hätte Wagner niemals zu finden vermocht!

Jungdeutsch-Soziologischen noch einmal krisenvoll durchlaufen. Was bei den Pantragisten katastrophisch klafft, das knetet Wagner in rundes, allerdings doppelzüngiges Gebild: So verkörpert er Modernität und Problematik der Modernität. Und dies weckt literarische Epoche nicht nur in Deutschland (zum Verdruß aller Kostgänger des Realismus, der Wagners großem Konflikt zumeist träg aus den Wegen bleibt), sondern auch in der Dichtung der Pariser Symbolisten und besonders Neuromantiker, ja selbst in Polen und Rußland — noch die Programm-Modernität seit den neunziger Jahren muß großenteils von Wagner her gedeutet werden: nicht ohne Wagners Werk und Welt versteht man die Kunst zum Beispiel der Stucken und R. A. Schröder und Ernst Hardt und ihrer Nachbarn im Westen und Osten. Noch für Nietzsche bleibt dieser Komplex ein niemals preisgegebener Angelpunkt: Nietzsche hat ihn anfangs optimistisch ausgewertet, die mythischen Momente überschätzend (in der ‚Geburt der Tragödie‘, dieser Apotheose des Wagnerschen Dramas), dann aber mit dem Bann der „décadence“ belegt, das Neurasthenische und Posenhafte unbillig heraushebend (seit ‚Menschliches, Allzumenschliches‘); nie aber hat Nietzsche die Jahrhundert- und Menschheit-Geltung solcher Potenz geleugnet, von der vierten der ‚Unzeitgemäßen Betrachtungen‘ bis zum ‚Fall Wagner‘ und zum ‚Ecce homo‘; ja, Nietzsche selbst wird eben dadurch Zeitenwende, daß er die Geister bändigt, die Wagner gerufen hat.

Als Künstler ist Wagner, priapischer Ausdrucksmensch, zunächst ein beispielloser Theatraliker[1]). Man muß zumindest bis in das Barock zurückstöbern, um auch nur vergleichbare Größen zu finden: die fürstliche Orgiastik eines

---

[1]) Nietzsche nennt ihn „. . . das erstaunlichste Theatergenie, das die Deutschen gehabt haben“, und weiter heißt es: „Bei Wagner steht am Anfang die Halluzination: nicht von Tönen, sondern von Gebärden. Zu ihnen sucht er die Tonsemiotik“.

Rubens, die Sexualisierung und Neurotisierung des Metaphysischen bei Bernini, die Weihe-Umwölkung konkreter Konturen in Tiepolos Art, die triumphale Strategie der kaiserlichen und kirchlichen Festregisseure. Wagner, Sproß einer Schauspielerfamilie, hat solches Mimentum, das Nietzsche und die Affen Nietzsches leidenschaftlich brandmarken, niemals verhehlt; noch 1882 hat er frank erklärt: „Meine Kunst kommt vom Thespis-Karren, von Shakespeares Theater"; es bleibt eine falsche Voraussetzung Nietzsches, daß er Wagner entlarven zu müssen glaubt, während es hier in Wahrheit kein Entlarven, bloß ein Sondern und Kennzeichnen gilt. Wagners Musik ist von Anbeginn durch und durch tönende Gebärde[1]) — Gehörtes und Gesehenes sind nicht zu scheiden. Ohne gleichen die szenische Energie seiner Klänge! Wer Wagner ohne theatralische Inspiration genießen wollte, gliche einem, der bei Schiller vom Atem der Handlungen abzusehen versuchte — und wie Schillers dramatischer Furor noch durch die erbärmlichste Aufführung glüht, so läßt auch Wagners Musik selbst bei widrigstem Anlaß ihr siegreiches Bühnenblut wallen. Werden zum Nibelungen-Film Fetzen des ‚Rings' gestrichen und geblasen, dann ist die Idealität dieser genotzüchtigten Musik noch immer weit stärker als die kompakte Realität der Photographie; wer in Italien den Dante-Film sieht, erträgt diese Cretinisierung nur so lang als Wagnersche Musik dazu gemacht wird („L'amor che muove il sole ...": dreimal das Siegfried-Motiv); was Wagner dem Kino gegeben hat, ist gar nicht abzuschätzen; er gehört, neben ‚Carmen' und ‚Rigoletto', zum täglichen Brot jedes Zirkus; Wagnersche Takte rauschen durch italienische Kirchen wie durch die Keller des Montmartre und der Canebière, sie begleiten die Ringelspiele und Grottenbahnen des Wiener

---

[1]) Am folgerichtigsten und am erschöpfendsten wird diese Nietzschesche Grundeinsicht von Paul Bekker verfolgt: ‚Richard Wagner', Stuttgart 1924.

Wurstelpraters. Schon in der primären Substanz die theatralischeste Musik unter allen!

Der unflügge ‚Rienzi' hat noch sämtliche Winde der Zeit in den Segeln: die bürgerlich-romantische Oper der Lortzing und Marschner, die italienische Nummern-Oper der Donizetti und Bellini, die heroisch-pathetische Gattung des Rossinischen ‚Tell' und der ‚Stummen von Portici' Daniel Aubers. Erst im ‚Holländer' findet Wagner sich selbst: Am Grund die Symphonie des Meers, unendliches Schweben und Schwingen (wie wenn man eine Muschel an das Ohr hält), chaotischer Schoß aller Dinge, Ursprung und Ziel des dramatischen Kreislaufs. Wagners Musikdrama geht nicht von Gluck und der Kunstform der Oper aus, vielmehr von Beethoven: Der Ausdruck liegt nicht erst in den Formen und Ordnungen dieser Musik, sondern schon in den unmittelbarsten Funktionen. Jeder Ton ist Geste, das Ganze des Klangkörpers trägt als solches Konflikt und Aktion und Katharsis in sich, nicht bloß die Arien und Duette bilden dramatischen Vorgang. In diesem Sinn nun spiegelt die Musik bereits des ‚Holländers' das volle Kräftespiel des Wagnerschen Dramas: Am Anfang uferlos die Woge leidenschaftlichen Gefühls, die alle Gestalten ans Licht hebt, am Ende die Erlösung durch die Rückkehr in das Element — ein zunächst romantischer Strom, dessen Woher bei Schelling, dessen Wohin bei Schopenhauer die kühnste Deutung empfängt. Auch die Gestalt des Holländers ist kein bloßer Gespensterspuk mehr wie Entsprechendes etwa in Marschners ‚Vampyr', sondern das Leib gewordene Hereinbranden der ewig unsteten Gewalten in ein wohlbehütetes Geheg. Kein Romantismus also à la Tieck und Hoffmann waltet hier, sondern romantischer Universalismus, der weder spiritistische Zweck- noch okkultistische Ursach-Bezüge zum Jenseits sucht: nicht das Geheimnis, sondern die Unendlichkeit des Transzendenten. So entgleiten die zwei Sterne Sentas und des Holländers in den symphonischen Spiralnebel der Allseele, verbunden durch

die Versöhnerin Liebe, die freilich überall bei Wagner — noch in der sublimsten metaphysischen Brechung — immer zugleich (zugleich!) identisch bleibt mit der Geschlechtsliebe. (Die Liebe des Platonikers wird dadurch kosmisch, daß sie Irdischem entsagt, die Liebe Wagners soll in ihrer sexualsten Konkretion die metaphysischen Aspekte einschließen; bei Schiller steckt der dramatische Nerv — die, für ihn sittliche, Idee des Stücks — im Handeln des Menschen, bei Wagner wohnt die vorweg viel stärker metaphysisch akzentuierte Idee, ein Transzendentes nicht Transzendentales, schon dem Gefühl als solchem inne.) Im Weiteren nun schnellt die bauende und gliedernde Gewalt dieser Musik in steiler Kurve empor: Wie die dramatische Bewegung des ‚Holländers' auf dem Kontrast von Land und Meer beruht, so stellen im ‚Tannhäuser' Wartburg und Venusberg szenische Antipoden, so entfließt die Spannung des ‚Lohengrin' dem gewitter-drohenden Widerspiel zwischen der Haupt- und Staatsaktion des Vordergrunds und dem Hintergrund-Dunkel der Monsalvat — und überall malt die Musik als solche alle Stauungen und Steigerungen des Harrens und Ahnens, der bangen Verhaltenheit und des jähen Verhängnisses. Im ‚Rheingold' wölben die steigenden Es-dur-Dreiklänge den Raum zwischen Riesen- und Zwergenwelt; die ‚Walküre' und ‚Siegfried' ruhen — wie die Dramen Hebbels — im tragischen Zwist zwischen dem Ewig-Weiblichen und der männlichen, zeugenden Kraft. Im ‚Tristan', dem am wenigsten theatralischen Gipfelwerk Wagners, entfaltet sich die Kontrapunktik nur in einem traumleichten Gegeneinander von Tag- und Nachtwelt, das motivisch gar nicht zu fassen ist ohne verplumpt zu werden. Viel plastischer ist dann die organische Antithetik der ‚Meistersinger': Festliches Schreiten von den ersten Takten des Vorspiels bis zum Aufmarsch der Innungen, die niederländische Behaglichkeit eines Johannistags, bürgerlich-riegelsam alles und kastenmäßig-symmetrisch, breitspurig-rechtwinkelig ohne Traum und Verzückung, nach einer Seite

übertrieben und verzerrt zum Tabulatur-Fanatismus Sixt Beckmessers, auf der anderen Seite gefährdet vom Überschwang Walther Stolzings.

In dieser umfassenden Doppelheit sowohl der musikalischen Substanz wie der dramatischen Form wurzelt die Synthesis und die Symmixis der Wagnerschen Modernität: die Vermählung von überpersönlichem (vorwiegend klassischem) Idealismus und persönlicher (vorab romantischer) Psychologie in einer nicht harmonischen sondern polaren Lebensform — die Leidenschaft als solche soll Metaphysisches einschließen, Sensibilität und Mythos sollen sich durchdringen, das heißeste Gefühl soll den heiligen Geist offenbaren! Bereits als mimische und theatralische Musik ist die Wagnersche nicht die Musik eines Mozart und Haydn und Bach; an diesen gemessen erscheint sie in Vielem unrein und äußerlich, überredend statt darstellend, nicht so mit Flügeln als mit Fäusten schlagend; naturalistische Effekte steigern sich bis ins Veristische — das Flöten des Vogels und das Fauchen des Drachens, der torkelnde Seemannstrott und das Wallen und Wogen und Brausen und Zischen des Rheins, oder etwa der rasende Schrei am Ende des ersten ‚Walküren'-Akts (die gelle Dissonanz der Blutschande: „Geliebte und Schwester . . ."), das ist kein Impressionismus, wie er dann einen Richard Strauß das Skatdreschen und Schlittenfahren in Musik setzen oder die Eulenspiegeleien amüsant erzählen läßt, auch nicht nur jene dramatische Intensivierung, die selbst Beethoven in Florestans Kerkerloch das sickernde Wasser die modrige Kälte die huschenden Mäuse hörbar zu machen zwingt, vielmehr die Zuversicht das Widerspiel von Reiz und Kothurn nicht nur zur Dimension des großen Stils zu steigern, sondern gerade auch durch die extreme Zuspitzung in eine Art Zusammenklang zu führen. Erste Bedingung aber solches Gleichgewichts ist der bereits romantische Parallelismus von Klangerscheinung und Klangbedeutung (vertraut den Carl Maria von Weber und Mendelssohn und Berlioz), eine ein-

deutige Verknüpfung, die jedem Tongebild ein Ideengebild zuordnet, einem bestimmten ein bestimmtes. Wagner entnimmt solcher Anschauung (deren gelegentliches Recht heut niemand leugnet und deren grundsätzliches Unrecht keiner Widerlegung mehr bedarf) zunächst ein System der Semiotik: die Mystik schon der Etymologien, die Kabbalistik der Vokale, vor allem natürlich die Dialektik der Leitmotive. Die wahre Einheit von Menschen- und Weltkräften freilich ist mehr ertäuscht als erformt. Nervöse Traumata werden durch Götter-Symbole umschrieben. Für Wagner soll nicht Idee in Erfahrung enthalten und Weisheit ins Unbewußte gesät und versenkt, sondern das Fleisch als solches zugleich Geist sein (teils nach romantischer Identitätslehre, teils im Sinn jungdeutscher Idealrealismen). Eine gefährliche Lockerung! Man braucht nichts abzuwerfen, um zum Gral zu reisen. Man kann mit aller dumpfen Leidenschaft und Torheit selig werden. Je rauschhaft-überschwenglicher, desto näher dem Himmel. Noch schwülste Weiblichkeit strahlt metaphysische Energien: die Frau nicht als Natur oder als Harmonie, sondern als ein Gefäß der Transzendenz — das ist echteste Wagnersche Modernität! Wagner, gleich fern der wahren Synthese wie bloßen Cagliostro-Kniffen, hat hiermit nicht so sehr den Kreis des Lichts erweitert als den Bereich des Zwielichts; er bringt nicht neues Feuer, sondern neue Dämmerung; nur als Eroberer im Feld des Unbewußten hat Wagner das Sprachvermögen der Musik ins Ungemessene gesteigert. Tausend Wege und Flüge sollen aus Sinnlichem in Übersinnliches tragen — indessen der wirkliche künstlerische Gewinn bleibt bestenfalls die „échappée de vue“ ins Unendliche, der in das Bild gebannte Übergang. Und eben in diesem Ausblick nicht Einblick triumphiert Wagners Musik! Die klassische Welt ist gleichsam von Wänden ummauert, an denen es umkehren heißt — Symbole des klassischen Tods sind etwa Grabmäler Canovas in Wien und Venedig: Die klagende Schar betritt eine Schwelle — sonst nichts, kein Faden mehr spinnt sich

zum Jenseits. Höheren Anspruch nun stellt die Romantik: Die Scheide zwischen Diesseits und Jenseits wird als fließend empfunden (wie ja auch die zwischen Bewußt und Unbewußt) — hier scheint es möglich, Überirdisches wenn nicht als Inhalt, so zumindest als Grenze zu fassen. Wagner aber will noch mehr als Übergang; er möchte gleichsam auf den Wellen der Musik ans asphodelische Gestade gleiten, er möchte in den Himmel sehen wie Giambattista Tiepolo, er möchte — im Grund mehr barock als romantisch — die heidnischeste Sinnlichkeit zum Vehikel ins christliche Jenseits nutzen. An anderer Stelle schon durfte die Eschatologie des Wagner-Dramas mit Böcklins ‚Toteninsel' verglichen werden[1]: Hier wie dort ist die Illusion des Hinübergreifens ins Allerleibhafteste gesteigert. Um dieses außerordentlichen Vermögens willen, Jenseitsblicke zu erschließen (Feinde sagen: vorzugaukeln), ist Wagner fast als Heiliger angebetet worden (so vom jungen Nietzsche), dann aber auch als ausgewitzter Hexenmeister verschrieen (so vom enttäuschten, „entzauberten" Nietzsche). Die Gläubigen wähnen hier die Kunst bis zum Kult erhöht — auch Nietzsche konnte eine Zeit lang Wagner als den Wiederbringer orphischer Mysterien ausrufen —, die Gegner sehen umgekehrt das Religiöse bis zum Theatralischen erniedrigt. Unrecht haben beide! Wagner hat sicherlich noch niemanden das Göttliche gelehrt; dennoch birgt sein Musikdrama wenigstens Triebe des Hinausschwingens ins All. Daß Wagner sich der Suggestion nicht Illusion bedient, daß er den Einzelnen bald isoliert (indem er an subjektivste Traumata rührt), bald wieder zum Herdentier macht (indem er spezifische Massen-Affekte entfesselt), das sind die Einsätze des Wagnisses, in einer Welt des Reichtums und

[1]) Vgl. meinen Vortrag ‚Friedrich Nietzsche in den Wandlungen der Mit- und Nachwelt', Deutsche Vs. f. Lit. Wiss. und Geistesgeschichte 1926, 676 ff. — übrigens ist auch eine italienische Reproduktion der ‚Toteninsel' unter dem Titel ‚Paesaggio Wagneriano' in Handel.

der Extreme das klassische Idealitätsprinzip teils zu erneuern, teils für die Spannung der Modernität zu erweitern. Und eben die Voraussetzung solches Beginnens bleibt Wagners Kunst des Übergangs, will sagen des scheinbaren Übergangs von sinnlichem Ton zu unendlichem Inhalt, das Geweb seiner Spiegelungen und Mischungen, in dem alle Grenzen der Empfindung verschwimmen, das Nervenhafte in das Mythische hinübergleitet, der Klang den Begriff ahnen macht und der heilige Geist in sichtbarem Gleichnis herabschwebt . . . Aus diesem Brunnen trinken alle Symbolisten ganz Europas! Von der deutschen Entwicklung war mehrfach die Rede. Der stärkste Widerhall indes erwächst in Frankreich (wo schon der triviale Hoffmannismus und Romantismus den Boden gepflügt hat), anschwellend bei Jean Moréas und Henri de Régnier, taifunisch brausend dann bei Péladan und Bataille, am kongenialsten schon bei Baudelaire. (Auch Edgar Allan Poes, des von Baudelaire und Mallarmé Übersetzten, europäische Wirkung beruht vorzüglich auf der Prägung jenes „subcurrent".) Baudelaire hat seine eigentümliche Vermischung und Verwechslung des Super- und Trans-Sexuellen, der Über-Sinnlichkeit und des Über-Sinnlichen, schon in den ‚Paradis artificiels' zur Virtuosität gedrillt — wohl nicht ohne Anregung seitens des Opiumessers de Quincey. Auch alle Baudelairesche Überschwenglichkeit und Ausschweifung aber dient einem „goût de l'infini": der hybrideste Sproß eines Sinnen- und Nerven-Jahrhunderts darf Dante zu seinem Schutzgeist wählen — wie übrigens auch der verwandte Delacroix sich erstmals durch ein Bild ‚Vergil und Dante' berühmt gemacht hat. Derselbe Zug zum Transzendenten (zu den „limbes") durchglüht auch Maeterlinck, den Dichter der ‚Blinden' und des Buchs ‚Vom Tod'. Selbst der polnische Messianismus schon des älteren Grafen Krasinski und insbesondere des Nietzsche- und Chopin-Epigonen Przybyszewski besucht diese Schule. Und was in Symbolisten wie Swinburne oder Rossetti den Drang zum Hinüber entfacht, das zeitigt auch

im Russen-Reich den Drang zum Hinein und Hinunter: einen erst realistischen, dann aber sich ins Religiöse übergipfelnden Psychologismus. Noch Nietzsche hat sich Wagners Kunst der Übergänge einverleibt, nur daß er sie zum Organ von kosmischen Antinomien geläutert, nicht aber theatralisch-demagogisch ausgelebt hat. Doch gerade wo Wagner am echtesten ist, da schwindet auch ihm die Begriffsmusik und der Theaterprunk: Da ersteht ihm der ‚Tristan'!

Auch der Schöpfer des ‚Rings' formt noch nicht die letzte Einswerdung von Klang-Erscheinung und -Bedeutung, und wahrhaft überwunden hat Wagner die geistesgeschichtliche Doppelheit überhaupt niemals; er ist nur zweimal über sie hinaus- oder an ihr vorbeigelangt, erfüllend im ‚Tristan' und verzichtend im ‚Parsifal' — die klassischen ‚Meistersinger' bleiben außerhalb dieses tragischen Kräftespiels. Der ‚Tristan' ist der Kern, wo sämtliche Tugenden Wagners zusammenstrahlen. Ungewollt wie kein anderes Werk hat er ihn überfallen, wie der ‚Zarathustra' Nietzsche überfallen hat: ein Ausbruch, eine Orgie, ein „tönendes Schweigen" (nach Wagners eigenem Wort). Es gibt hier keine eigentliche Aktion und so gut wie keine Motivik [1]). Musik wird ganz zu Gefühl und durch die Musik wird Gefühl zu Handlung. Reines Gefühl als Handlung an sich: das ist vorher nur bei Klopstock (Hölderlin wurzelt überall in einem sinnlich-geistigen Akkord), und die geschichtliche Lage des ‚Tristan' läßt sich denn auch am ehesten der des ‚Messias' vergleichen. In Klopstocks Dichtung wird zum ersten Mal das Mysterium des Protestantismus zu dichterischem Urerlebnis, einem Erleben das sich hier nicht an den religiösen Inhalt knüpft wie im Pietismus, vielmehr das Religiöse in sich schließt. Ebenso wird im ‚Tristan' ursprüngliche Leidenschaft zur Trägerin, vielleicht Dolmetscherin, einer

[1]) Was sich an Tongestalten und -zusammenhängen herausgrenzen läßt, das erbringen die Analysen Ernst Kurths: ‚Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan', Bern und Leipzig 1920.

idealistischen Metaphysik, wie sie im Hinblick auf das Drama vorab Schopenhauer formuliert, der Wagner gerade in diesen Jahren, seit 54, zum erschütternden Anstoß wird. Und so wie Klopstock seine Religion, also ein reines Raumhafte (absolut Aktualitätslose) dadurch daß er es Gefühl werden läßt in epischen Vorgang verwandelt, so offenbart auch Wagner die Welt als reines Gefühl und dadurch als reine Handlung. Eben dies aber ist absolute Musik: die unmittelbarste Erscheinung des Lebens als des unfixierbar und undefinierbar Zeithaften, ohne Dazwischentreten auch nur eines Gleichnisses. (Der ‚Parsifal' wagt dann den Salto in das entgegengesetzte Extrem: in den reinen Raum.) ‚Tristan'-Musik ist also die Vergegenständlichung des Allwillens, der unzersprengten Lebenseinheit, des Daseins vor jeglichem Wissen und auch vor der Qual des principium individuationis; die Sprache der Allerlöserin Liebe, die im Untergang einswerden läßt, was das Diesseits geteilt hat. Die allerletzten und allereinfachsten Dinge sind hier voll flammender Farbenglut in rundes Erlebnis gebannt wie nirgend anderswo (auch nicht bei Klopstock, der viel wolkiger schweift). Doch freilich: Wagner hat auch diesen Zusammenklang nicht zu vollkommener Einheit geläutert, sei es durch restlose Zurücklegung des Mythos ins Gefühl, sei es durch letzte Steigerung des Eros in das Metaphysische. Vielmehr sucht er zunächst die kosmischen Urmächte da, wo sie sich menschlicher Erfahrung darzubieten scheinen: in der Zeugung und im Tod (der ja, ästhetisch betrachtet, an jeglicher Ohnmacht Ekstase Orgiastik irgendwie Anteil hat), und diese Vorgänge werden sodann grandios paraphrasiert . . . Springt nun hier, wie der frühe Nietzsche glaubt, der göttliche Funke vom dunklen Dionysos hinüber zum lichten Apoll, oder hat Wagner auch im ‚Tristan' seine Doppelheit von Leidenschaft und Transzendenz nicht so sehr überwunden als überflogen? Das Letztere bleibt der Fall! Die Meisterschaft der Übergänge und der Spiegelungen zwingt den Hörer, Metaphysisches in das Erotische

hineinzulegen, nicht anders wie die Genien des Barock dem Volk die religiöse Welt vermittels der intimsten Nervenreize suggerieren. Von mittelalterlicher Einfalt oder Inbrunst ist in Wagner kein Hauch — was ihm an ungebrochener Linie eignet bleibt klassischen Ursprungs; vielleicht darf man die überlebensgroße Sinnlichkeit des ‚Tristan‘ keltisch nennen, und wie einst Gottfried von Straßburg bedeutet auch Wagner den mächtigen Einbruch romanischer Formelemente in das Germanische — freilich auch eine reichste Quelle deutschen Einflusses auf das französische XIX. Säkulum; viel näher indessen als Wolfram von Eschenbach sind ihm die Maeterlinck und selbst Wilde, unmittelbar und mittelbar seine Schüler. Der ‚Tristan‘ aber ist Menschheitsdichtung wohl nur als ein Grenzwerk: als der gewaltigste Versuch dem Leben den letzten Schleier zu rauben, nicht um sich nachher wie Empedokles in den Ätna zu stürzen oder vom Schlag gerührt zu werden wie der junge Mann zu Saïs oder zu erblinden wie Hellriegel in Hauptmanns ‚Pippa‘, sondern um es gewissermaßen nackt (wie Nietzsche einmal von der Wahrheit sagt: „barfuß bis zum Halse“) zu photographieren ... Und noch gegen den ‚Tristan‘ ist einzuwenden: Wagner verlangt zu wenig von seinem Jünger. Vielleicht bleibt dies ein Einwand wider jegliche Musik — doch wie viel steiler sind Beethovens Wege! Der ‚Zarathustra‘ öffnet nur dem kühnsten Kletterer den Blick in die ewigen Jagdgründe. Der ‚Tristan‘ aber schaukelt auf bekränztem Kahn hinüber an die seligen Gestade — so kommt man nach Cythere, nicht nach Monsalvat. Und eine wie weltgeschichtliche Tat es auch bleibt, die Liebe metaphysisch dimensioniert zu haben (wie dies ja gleichzeitig auch Hebbel versucht und vorher die Romantik), so wenig Glauben verdient die Verheißung, daß es nur einer Frau bedürfe um erlöst zu werden, daß schon die Wollust als solche den Seinsgrund enthülle, daß jeder auf den Wogen eines mehr erhitzten als erleuchteten Gefühls in die Arme des Weltgeists zu schwimmen vermöge. Wagner selbst freilich hat solche

Leidenschaft durch den All-Aspekt sublimiert — wie sie Spinoza der Vernunft und Kant der Pflicht unterwirft. Wagner, indem er die sinnlichen Reichtümer nicht rigoros zu beschneiden sondern harmonisch zu veredeln strebt, sucht einen Weg geradezu der „schönen Seele“, einer schönen Seele voll äußerster Wärme und Weite. Der Überfluß an sexuellen Gleichnissen in Wagners Briefen und Bekenntnissen und Abhandlungen ist allem Faunentum ebenso fern wie etwa die erotische Allegorik der Hamann und Görres. Das Makartische vollends bleibt nur ein schmaler Sektor Wagners, einer der dauernd unter stärkstem Druck der antipodischen Gewalten steht — die üppigen Kissen und schwellenden Pfühle Wagners sind etwas anderes (Antithetischeres und Problematischeres) als die halb metaphysisch halb hysterisch geschminkten Attrappen einer Maria Janitschek oder als die vermeintlich Wagnerschen corpora delicti eines Emil Ludwig [1]). Nicht Wagners wahre Geistigkeit ist das Epochengift, das viele Neuromantiker in frühen Marasmus lockt, sondern das törichte Heraussaugen narkotischer Toxine, die bei Wagner durch ebenbürtige Antitoxine gebunden bleiben. Nur Nietzsche ist Manns genug, keinem der Wagnerschen Extreme nachzufolgen — insonderheit vor zweien, vor dem phallischen und vor dem mimischen, ist Nietzsche schaudernd zurückgeprallt, und der Gang seiner Wagner-Polemik ist auch die fortschreitende eigene Sicherung wider den Abgrund. (Anders, zum Gegenbeispiel, ist ein Georg Herwegh dem Zauber Klingsors erlegen — dem Zauber des einseitig mißverstandenen Klingsor, der in Wirklichkeit unter der schmeichelnden Fläche die

---

[1]) Dessen Pamphlet ‚Wagner oder die Entzauberten‘ (1913) der falschen Einseitigkeit jener Nachtreter aufsitzt. Dieselbe Verirrung übrigens bedingt auch den älteren Widerstand der Hanslick und Kürnberger und Max Rieger-Utis, dessen privatere Neben-Ursachen freilich sich der Erörterung entziehen. Noch mehr ist dieses Letztere der Fall jener heutigen Meinungsschieber, deren anti-Wagnerische Argumente zumeist mißlungene Nietzsche-Plagiate bleiben.

Flammen der Tiefe bewahrt: Mit Wagner in Zürich befreundet, hat Herwegh sich nach vorteilhafter Heirat à la Wagner schwelgerisch möbliert, statt lieber — wie es seiner eigenen Natur gemäß gewesen wäre — Schillersche Äpfel in seine Lade zu tun; und Herwegh, dem als Vierundzwanzigjährigem die großen ‚Gedichte eines Lebendigen' reifen, verkommt Jahrzehnte lang in Luxus und Snobbismus. Daß freilich gerade aus Trivialisierung von Wagnerschen Schwächen auch höchste Tantièmen zu ziehen sind, erweist Ernst Hardts ‚Tantris der Narr', ein wahres Arsenal von Wagnerschen Achillesfersen. Indessen Hardt ist noch ein Puritaner neben den Pariser Popularisatoren, wie im Roman Péladan, auf der Bühne Henri Bataille [1]). Und ähnlich malt sich Wagner auch in Köpfen östlicher Apokalyptiker.)

In Wagners Werk wird der Bruch und der Zwist, gegen den die Büchner und Hebbel und C. F. Meyer sich stemmen, zum europäischen Ereignis: Die große Hure Babylon der Modernität! Der poetische Realismus hatte den Goethischen Immanenz-Standpunkt (Idee in Erfahrung) bis zum Provinzialismus und Quietismus verzerrt. Die Modernität aber gräbt auch im Differenziertesten nach letzten menschlichen Entscheidungen, und nur aus dieser Gewißheit heraus vertausendfacht sie die Welt der Dinge und Eindrücke —

[1]) Péladan allerdings entwaffnet noch, trotz wüstem Kitsch, durch das Feuer des Enthusiasmus: so vorab in seinem Wagner-Roman ‚La victoire du mari'. Niedriger und gerissener ist Henri Bataille, von dem hier nur das Melodrama ‚La lépreuse' Erwähnung finde: Ein (etwas Claudelisierter) ‚Tristan' der Primitiven! Die Motivik des Tristan: ein Elixier und seine Folgen; Landschaft und Zeit des Tristan: die Bretagne des Mittelalters; die Superlativik des Tristan: das Paroxystisch-Keltische; der (ins Groteske und Rabiate) getriebene Zwiespalt des Tristan: Metaphysik der Leidenschaft, Metaphysik der Wollust, Metaphysik des Aussatzes. Ein bäuerlicher Tristan heiratet eine Isolde, obwohl er sie aussätzig wähnt, in Wahrheit ist sie gesund; dann aber, zweiter Akt, verseucht sie ihn vermittels eines Hexentranks; und schließlich folgt Isolde ihrem aussätzigen Tristan in Haus und Elend.

noch Frauenvergötzung Erlebnisjagd Reisewut wahren und wecken metaphysisches Bedürfnis. Wagner nun ist der erste, der wieder die Wechselbeziehung der Pole sichtbar gemacht und einer unheroischen Epoche die Möglichkeit (vorerst die Möglichkeit) eines Monumentalstils gewiesen hat. Die Wechselbeziehung entbehrt allerdings noch der höchsten künstlerisch-menschlichen Reinheit — sie muß eben aus raffinierter Kooperation in wahrhafte Spannung gewandelt werden. Und diese Wandlung ist die Sendung Friedrich Nietzsches, der seine Bahnen seit dem zweiten Band ‚Menschliches, Allzumenschliches' von denen Wagners scheidet: Das Chaos der Wagnerschen Modernität verjüngt sich zum Kosmos Nietzsches.

III. Teil.

Wert-Apriorität und Werte-Mannigfaltigkeit: Das Zeitalter Nietzsches.

7. Kapitel:

Monumentales und Interessantes (Der Umwerter).

Nietzsches Jahrhundert- und vielleicht Jahrtausend-Sendung ist die dem ganzen neueren Europa unerhörte Durchdringung von monumentalen und interessanten Zügen, von Apriorität und Mannigfaltigkeit der Werte. Wir kennen keinen zweiten Jünger der Antike und Herold der Apokalypse, der zugleich und dennoch so faszinierend-interessant wäre; und umgekehrt ist nirgend anderswo ein Virtuos subtilster Formen und Witterer heikelster Heimlichkeiten, ein enzyklopädischer Feinschmecker und arbiter elegantiarum, zugleich so marmorn-monumental gewesen; kein anderer auch vermählt in solchem Maß das „unbedingt Heroische" der Werks- nicht Glücks-Ethik, faustisches „Perrumpendum est" und Huttensches „Ich hab's gewagt", dem geradezu unbedingt-unheroischen Schwelgen in „gelben Nachmittagen des Glücks" und in „azurnen Augenblicken frevelhafter Schönheit", der Wagner-Meisterschaft in allen Tönen einer „schwermütigen und schläfrigen" Seligkeit, einem taubenfüßigen Gleiten und Schweben das sich zu brüsten vermag: „Es ist kein Zug von Ringen in meinem Leben nachweisbar". Solche Doppelheit ist es, die Nietzsches Bekenntnis umgreift: „Abgerechnet nämlich, daß ich ein décadent bin, bin ich auch dessen Gegensatz". Polarste Spannung also bleibt Nietzsches Gesetz und Geschick, Kontrapunktik sein Atem und Herzschlag, Peripetie sein Schritt. Wie Schiller, fast ein Rhodischer Koloß, sein XVIII. Jahrhundert über-

ragt, ein bauernblütiger Halbgott und Priester des heiligen Feuers, absolut monumental in seiner hehren Einfalt und flammenden Wucht, so ist es Nietzsches Amt, eine Welt der unübersehbaren Reize und Risse in die Monumental-Dimension zurückzulenken, und dies, indem er zwischen den Extremen jene Spannung schafft, die als Spannung durch und durch heldisch (und in höchstem Sinn deutsch) ist, wie immer auch jeweils die Pole als Pole beschaffen sein mögen. Dank solchem ungeheueren Flügelschlag ist Nietzsche überall Anfang und Ende zugleich, Prophet wider die Zeit und dennoch für die Zeit, der Rousseau und der Hegel seiner Epoche: sächsischer Protestant, klassischer Philolog, Ritter trotz Tod und Teufel und zugleich der „gute Europäer"; üppigstes Abendgold der Ich- und Nerven-Kunst und rauhester Morgen eines verjüngten Glaubens an großen Stil und großes Menschentum; die wahre Fuge zwischen XIX. und XX. Jahrhundert. Und insgemein im literarischen Gebiet das erste europäische Ereignis Deutschlands seit Goethe und Hegel! In den Jahren, da das neue Reich, Kraft und Reichtum strotzend wie nie vordem, seine Millionen Hämmer schwingt, nach allen Schätzen der Erde langt, auf fernsten Küsten seine Flagge hißt, sich rüstend zur höchsten Herakles-Leistung und zum tiefsten Tantalus-Fluch der Geschichte, in diesen Jahren hat (in Sachen der Literatur) nur Friedrich Nietzsche seinem Volk den geistigen Weltmarkt erobert . . . Kein Wunder, daß solche Spannung schon vorweg als beispiellose geschichtliche Paradoxie in Erscheinung tritt: Nietzsche, seit seinem Zusammenbruch, in stärkstem Grad seit etwa 1895 (äußerlich: seit dem Beginn der Gesamtausgabe) König aller Moden, Heiland der Jugend, in Spruch und Schlagwort verbreitet wie keiner seit Schiller, fast Philosoph der Straße, bis in den Börsen- und den Sport-Bericht seine Bazillen streuend, durch die Fanfare des Übermenschen hundert Fronten vorwärts peitschend, derselbe Nietzsche pándemos verzehrt sich nicht einmal ein Menschenalter zuvor in einsamster Pilgerschaft

ohne Heimat und Herd, in Wüsten-Monologen die kein Freundes-, selbst kein Feindesohr erreichen, hinter sich nur das Schweigen und vor sich nur die Sterne, umgürtet von Licht das alle blendet und schreckt — wie nirgends ein Sach auf einen gestellt! Nietzsche ist alles andere als ein Zeitgemäßer wie Wagner, der seinen Tempel mitten ins Gewühl des Markts baut — da sein Jahrhundert (ein Jahrhundert der Dinge und Zwecke, der Wirklichkeitssuche und Nützlichkeitsseuche, und überall des Fleißes) nach Prosperität und nach Tempo fiebert, ergibt sich Nietzsche tragischen Visionen des ewigen Rauschs und des ewigen Traums aller menschlichen Kunst; in Zeitläuften umfassender Verherdung und Verfettung besingt er alle Tollkühnheit des Schwerts und Seils; und mitten in einem Europa, wo alle Kessel und Ventile schäumen, frönt er dem freiesten Genießen (stolz und lästerlich, wenn auch zuinnerst faustisch und selbst nazarenisch), stimmt er satanischen Päan des Lebens an, „das Recht der Jugend mit den Zähnen festhaltend“, Dionysos gleich der aus östlichen Paradiesen in westlichen Werkeltag reitet: „Es war Frühling, und alles Holz stand in jungem Safte“. Anderseits aber ist Nietzsche auch keineswegs unzeitgemäß, etwa nach Art des abseitig-Jean Paulischen Idyllikers Robert Schumann und der verwandten romantischen Posthumi (oder gar jener besinnlichen Mucker, die gleich dem Hauslehrer von ehedem am unteren Ende der Tafel des Kaufmanns hocken, Freytagschen Honig oder Raabesche Galle auf der Zunge, männlich wie Spinsters und sonnig wie Muhmen) — Nietzsche hegt eben zugleich (zugleich und dennoch) tiefsten Anteil an aller Beziehungs- und Wirkensfülle des Zeitalters, ehe er in das Feld des allgemeinen Fortschritts sein Dammwerk und Bollwerk der letzten menschlichen Werte rammt: Noch in den zeit-fremdesten und -feindlichsten Abgründen Nietzsches waltet das reichste Wissen um den Überfluß des Warenhaus- und Welthandels-Jahrhunderts, das Bildungsbabel selbst des Historismus; umgekehrt freilich schwingt

auch noch in Nietzsches musivischem Anlehnungs- und Anempfindungs-Bedürfnis der Nerv eines Pan und Plus ultra, noch seine trotzigste Selbstheit ist über-persönlicher Ordnungen trächtig, und noch die glühendsten Sinneswonnen tut Zarathustra heiter von sich, Tyrann im eigenen Haus und Überwinder seiner selbst („Auch wir Immoralisten" — bekennt er in ‚Jenseits von Gut und Böse' — „auch wir sind Menschen der Pflicht"!). Polarität und Kontrapunktik überall — „die Seele mit der längsten Leiter"! Diese grandiose Ur-Spannung erzeugt und erfüllt bereits Nietzsches elementaren Begriff des Lebens — hier ist der Nabel seines theoretischen Kosmos, für diesen nicht minder bedeutsam als für den klassischen „das Schöne", das Schöne als Gestalt für Goethe und das Schöne als Humanität für Schiller: Nicht also ein Mittel-Begriff bildet die Angel der Nietzsche-Welt, sondern ein unmittelbarster Zusammenfall von Extremen, eine unauflösliche coincidentia oppositorum, eine Grundform menschlicher unitas in duobus (gleichsam die menschliche Zweifaltigkeit) — Nietzsches heiliges Leben ist nicht das harmonische Leben (dem unsere Klassik dient), nicht das idyllische Leben (das bei den meisten Realisten vorwiegt), nicht das pittoreske Leben (das der Klassizismus des Jahrhunderts sucht), vielmehr ein Leben zugleich voll göttlichster Hoheit und grausamster Tierheit, mit allem Gesücht und Gekreiß, stets ebenso kältestes Wissen des Fühlens wie heißestes Fühlen des Wissens — allerdings vorab ein titanisches und prometheisches, zweifelhaft wie weit auch ein mühseliges und beladenes Leben, ein Leben aber stets als ein Gefäß des Geists (den Geist nicht ausschließend wie der Lebensbegriff der Klinger und Lenz oder Arnim und Eichendorff, sondern einschließend wie dies ein Ziel schon der Frühromantik und Hegels bleibt); ja, vielleicht eine über sich selbst hinaus weisende Wechselbeziehung sogar zur Sittlichkeit einschließend wie nur der Lebensbegriff Schillers und der jüngsten Dichtung, entgegen dem jeglicher solchen Beziehung ermangelnden Lebensbegriff

der Heinse oder Brentano — von diesen Ansätzen her streben viele Neu-Idealisten und Expressionisten, selbst Bernard Shaw und Verwandte, aus Nietzsches Lebensform auch noch die Richte eines neuen Arbeits- und Gemeinschafts-Willens zu gewinnen. Drang zu der letzten Einfalt und Kult des Ästhetisch-Interessanten wachsen von Ursprung her an einem Holz.

Neues Kräftespiel also, neue Mächtigkeit des Seins und Sinns, neuer Epochen-Typ entsteigt hier den Schwaden der Modernität! Nietzsche wie keinem fallen vorerst alle lichten und finsteren Lose einer ebenso vollblütigen wie zerklüfteten Welt — sein ist das säkular-kontinentale Schlachtfeld aller mindestens seit Antike und Christentum hervorbrechenden Heerscharen, und viel zu wild zerstampft wird diese Landschaft, als daß hier wohlbestellte Saat und Ernte möglich wäre (fast alles seit dem ersten Teil des ‚Zarathustra', vorweg abgesehen von den Operetten-Tönen in den Wahnsinns-Torsi, phosphoresziert von uneingeschmolzenen impressionistischen Glimmern) — indessen auch diese Nöte des Spätlingtums werden zu Tugenden der Gesundheit und Spannung bemeistert: Die Welt hat nicht Gift genug für Nietzsches Gegengifte. In seinem Denkertum vermählen sich die tolldreisten Entlarvungen und ausschweifenden Lockerungen, geheimen Bespiegelungen und süßen Verzückungen einer neuen Psychologie den Reflexen und Resonanzen eines beispiellos bunten und zarten Sensoriums. In seiner Künstlerschaft aber befehden sich das Michelangeleske und das Dostojewskische, das Lutherische und das Verlainische, der Ordenssinn des Dürertums und die Nuancen- und Mysterien-Sucht der fin de siècle, die Zucht des christlichen Ritters und die Wucht des antiken Titanen, am umfassendsten von ihm selbst ausgesprochen (der letzte Blitz seines berstenden Geists): „Dionysos und der Gekreuzigte" in weltgeschichtlicher Schlacht. Eine tänzerische Gelöstheit wohnt neben finsterem Umstürzertum, ein Bakchanal des Lebens umbrandet den Fels der Askese, und

immer wird in „schöpferischer Selbstvernichtung" (Ludwig Klages) Übermaß durch Übermaß gebunden — Krieg also um des Kriegs nicht Siegs willen, ohne die Flucht in Wagnerischen Rausch oder selbst Mozartisches Spiel, in Schopenhauerschen Hohn oder Schumannschen Traum: viel Feind viel Lust (ästhetische Lust) nicht erst viel Feind viel Ehr (moralische Ehr)! In solchem Knäuel begegnet Homerischer Mythos der Wagner-Modernität, Savonarola-Pathos und Hutten-Verve und Hans Sachs-Didaktik umspinnen sich mit Montaignischer Paradoxie, Gracianischer Epigrammatik, Voltairischer Eleganz, Stendhalischem Genie des Herzens; Causerie à la Heine wird streng kadenziert, umgekehrt mischt sich unter hohe Weiherede grelle Rüpelei; alle Narcotica der Weltromantik gatten sich in Böcklinischen Farben- und Baudelairischen Düfte-Orgien, Genuesischer Wagemut und Florentinische Grandezza und Napolitanische Tücke funkeln jäh durcheinander, Pariser Cancan schwebt hinüber in Brueghelische Walpurgisnacht. Dieser (natürlich nicht durchaus erfreuliche) Reigen zeigt Nietzsche vorweg ebenso als Harfe wie als Schwert seines Jahrhunderts, sowohl als Anti-Schiller der Dekadenz wie als Wegbereiter des neu zu erkennenden, neu zu erobernden Schiller unseres XX. Jahrhunderts.

Es ist also demantene Härte, die hier alle Behendigkeit des Quecksilbers bewahrt! Es sind zyklopische Blöcke, die Nietzsche aus solchen Gelenken jongliert! Es ist die Höflichkeit eines Königs, der seine unermeßliche Gewalt so wenig fühlen läßt! Trotz allem Befehls- und Gehorsams-Ethos bleibt nichts gerungen und nichts gepreßt. Verwegenstes gerät im Sprung, das Steilste wird zum Beschwingtesten, der heißeste Streit erscheint als ein Zustand des Wohlbehagens. Mühe- und sorglos streut er bodenlosen Reichtum in den Tag, ein Erbe der eines Morgens zu fröhlicher Ernte erwacht, die Früchte hoch gestauter Vätersamen wie schwellende Feigen vom Wind für sich brechen lassend: Nie zuvor hat ein großer Deutscher mit weniger Schweiß

(gar mancher freilich mit weniger Kraft) seine Scheuern gefüllt. Sämtliche Werte und Ordnungen werden verdinglicht veraugenblicklicht verpersönlicht; jede Idee vermag auch animalisch zu vibrieren, jede Gedankenkette gedeiht zum subtilen Capriccio, jede Philosophie zur Psychologie eines Philosophen; sein Blick gewahrt die persönlichen Wurzeln noch des Abstraktesten, seine Mimik zeitigt ungekannte Griffe des Verstehens und Vermittelns, sein vitaler Elan verdichtet noch den Gedanken zum organischen Prozeß und zerstampft die Tafeln jedes Gesetzes, das nicht aus Individuellstem und Sensitivstem sich speist; und überall tausendgelenkige Anmut und Leichtigkeit: Lachen, Musik, Hinundher von Neigung und Trotz, Wechsel der Gangart und des Sehfelds, ein paradoxes Oszillieren von eingeborenem Maß und ungestümer Entzweiung, von alexandrinischer Erudition und gargantuesker Robustheit, von Tradition und Bohème, von allem Schlichtesten und allem Bizarrsten schlechthin. Doch stets sind es Ketten, in denen Nietzsche voll solcher Grazie zu tanzen vermag — sie offenbaren sich im Widerstreit zwischen heroischen und asketischen Idealen, zwischen „fröhlicher Bosheit" und Leidensbejahung, zwischen Willen zur Wahrheit (fiat veritas, pereat mundus) und Willen zum Leben (fiat vita, pereat veritas), item im Kampf zwischen tiefstem Bedürfnis nach Unbedingtem und Fehde wider alles religiöse moralische theoretische Dogma: In solchem Ineinander also verleibt sich die Nietzsche-Spannung von Monumentalem und Interessantem — Spannung, nicht Harmonie noch Konflikt — Spannung, die in Nietzsches Frühzeit gegen die klassische (eigentlich klassizistische) Harmonie sich absetzt und in Nietzsches Werdezeit gegen alle romantische (eigentlich neuromantische) Spaltung, Zerrissenheit, Dualität: Nietzsche-Spannung, neu-klassische Spannung gegen alt-klassische Harmonie — das ist der Tenor der ‚Geburt der Tragödie'; Nietzsche-Spannung, eine auch neu-idealistische Spannung, gegen die neu-romantische Zerrissenheit und Spaltung — das ist der

Sinn der Defensive gegen Schopenhauer und der Offensive gegen Wagner. Nietzsches Weg also führt aus klassizistischen Lügen und romantisierenden Zwielichtern in jene umfassende Einform, die — eine weltgeschichtliche Wendekraft — der Nerv einer ganzen Epoche und die Wiege aller neuklassisch-neuidealistischen Synthesis wird — Nietzsches Welt läßt sich füglich nicht ohne das XX. Jahrhundert voll durchschauen[1]) (so wie es etwa kein Wesensbild der Romantik gibt ohne Wagner). Das Ganze dieser Selbstentfaltung aber sei nunmehr zunächst in der Lebens- und Denkform (Nietzsches Persönlichkeit und Lehre), dann auch in der Kunstform (Nietzsches Dichterschaft) gespiegelt!

Der erste Ausbruch Nietzsches ist ein Schrei aus der zivilisierten Barbarei einer geistigen Kipper- und Wipper-Zeit nach musisch-theoretischer Kultur. Wie einst Rousseau gleich einem rasenden Keiler aus unberührten Dickichten in klassizistische Gehege fletscht, schleudert Nietzsche Blitze und Bomben des starken und straffen Lebens wider ein laues und lasses Fellachentum: Er wütet wider jenes unaustilgbare Kaninchen-Gezücht, das ehedem in Hausgärtchen der Aufklärung erbauliche Gemüse pflanzt, später in Schreberkolonien des poetischen Realismus die pseudoromantischen Zierblumen gießt, und neuerdings in den Plantagen einer Art von Fachgelehrsamkeit unverdrossen die Blattläuse sammelt. Um dieses Atems willen ist die ‚Geburt der Tragödie‘ den Humanitäts-Briefen Schillers vergleichbar, wie sich die ‚Unzeitgemäßen Betrachtungen‘ neben die Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung stellen: Schon Schiller sucht den großen Menschen und den großen Stil über den „Fliegenschwärmen des Marktes“, schon Schiller dürfte sich rühmen: er habe „Wissenschaft zum ersten Male als problematisch, als fragwürdig gefaßt“, schon Schiller opfert dem Segen und Fluch des wollenden,

[1]) Der Rahmen des Titels ‚Von Schiller zu Nietzsche‘ wird füglich durch die bis zur Gegenwart hinabreichenden Ausführungen nicht nur nicht überschritten, sondern eigentlich erst erfüllt.

wählenden Menschen allen Illusionismus und Supranaturalismus [1]). Und auch in Nietzsches Reich tönt das Hyperion-Lied: „Handwerker siehst du, aber keine Menschen, Denker, aber keine Menschen, Priester, aber keine Menschen, Herrn und Knechte, Jungen und gesetzte Leute, aber keine Menschen . . ." Indessen dieser faustische Propheten- und Priester-Typ, ein Ritter der Humanitas nicht des Liberalismus (des „kriegerisch und gefährlich Lebens", nicht des gemütlich und vorteilhaft Lebens), dieser deutsche Sankt Georg ist niemals dämonischer, mephistophelischer, kommißfeindlicher, unpedantischer, ja fast mondäner eingekörpert worden als in Nietzsches Übermenschen: bei aller Mammut-Wucht ein Panther kein Büffel, ein Davidsbündler der die Schleuder hinter der Harfe verbirgt, die moralische Strenge unter ästhetischer Glätte. Sein Herz heißt Dennoch, sein Vater heißt Polemos. Nietzsche hat also erstlich einem in Nutzen oder Ergötzen versumpften Philisterium („aut prodesse aut delectare" gilt es auch in dessen Dichtung) den gorgonischen Schild einer Götter- und Heldendichtung entgegengezückt — anderseits aber ist es eben Nietzsche, der diesen Monumentalstil, die Kunst der Griechen durchschauen lehrt als Frucht nicht einer Harmonie, vielmehr einer dionysisch-apollinischen Polarität: hier „leidenschaftlich schmerzliches Überschwellen in dunklere, vollere, schwebendere Zustände", „verzücktes Jasagen zum Gesamtcharakter des Lebens", „Einheitsgefühl der Notwendigkeit des Schaffens und Vernichtens"; dort „Drang zum vollkommenen für-sich-Sein, zum typischen Individuum, zu allem, was vereinfacht, heraushebt, stark, deutlich, unzweideutig, typisch macht". (Diese Motivik, Grablegung der gräzisierenden Harmonik und Mesotes, offenbart natürlich Konkordanz und Diskordanz in Nietzsches

[1]) Unzulängliche Häufung solcher und engerer Einzel-Übereinstimmungen bei U. Gaede, ‚Schiller und Nietzsche . . .', Leipzig 1902.

eigener Seele, vorerst noch in Gestalt des Wagnerischen Dualismus, den Nietzsche indes bald als theatralisch-demagogische Verfälschung und Bedrohung seiner Lebensform erkennt.) So darf Nietzsche insonderheit dem Epigonen-Klassizismus, dem das Hellenentum Herders und Winckelmanns längst zum Geibelnd-Heyselnden Friseur-Ideal, zu Alma-Tademaschem Rococo à la Grec, zu Hamerlingscher „Entreprise des pompes funèbres" entartet ist, die trotzige Einsicht entgegenwerfen: „Uns hat das Griechentum gelehrt, daß es keine schöne Fläche ohne eine erschreckliche Tiefe gibt"; und wider die „Schönseelen-Salbaderei" der Humboldt-Trabanten (in hohem Maß mitschuldig an der Autobiographisierung und Entphantasmagorierung der Jahrhundert-Dichtung — an der verderblichen Tyrannis der Familien- und Privat-Händel in der Erzählung und des Hansel und Gretel-Motivs in der Lyrik) wider diese Erlebnis-Botanisierer und Tagebuch-Prokuristen prallt Nietzsches Protest: „Das Altertum ist menschlich, nicht human" (heroisch, nicht phlegmatisch); nicht Phidias und Myron und Praxiteles, am allerwenigsten etwa das späte Fellachenidyll von Daphnis' und Chloens unsterblichem Liebestraum erschließt Nietzsche das Tabernakel hellenischen Gottesdiensts-Menschendiensts, vielmehr das sechste Jahrhundert der „Lyriker und Tyrannen" — unter deren Ägide hat Nietzsche das Familien-Griechentum pathetisch, das Faschings-Griechentum tragisch, das Fibel-Griechentum ekstatisch, insgemein alles deutsche Griechentum aus einem klassisch-klassizistisch-harmonischen zu einem neuklassisch-polaren gemacht[1]).

---

[1]) Nietzsche — mag er auch schon durch Philologen-Tradition den Görres und Creuzer und K. O. Müller mittelbar verbunden bleiben — steht hier dem Neo-Klassiker Jakob Burckhardt viel näher als etwa dem Neo-Romantiker Bachofen: Vgl. A. Bäumlers Einleitung zu M. Schroeters Bachofen-Auswahl, S. CCXLI ff. (auch S. CCXIII: „Bachofen hat das Altertum romantisiert, indem er es unter dem Aspekt des Weibes, des Todes und des Symbols be-

Solchem Abschwenken Nietzschescher Spannung von olympischer Ruhe und Mitte folgt nun die Abwehr, Notwehr wider alle Spaltungszustände romantischer Doppelheit und neuromantischer Zerrissenheit. Dies entfremdet ihn erstlich dem Lehrer Schopenhauer: Zunächst speit auch Nietzsche das Schopenhauersche Contra und Ecrasez, auch er gewahrt die brütende Melancholia über Brunst und Hunger stillendem Geschmeiß. Indessen Nietzsches tragischer Kultur-Pessimismus hat Raum für das heitere Dennoch eines heroischen Willens-Optimismus — wie umgekehrt jedes Nietzsche-Ja ein selbstüberwindendes Ja ist, Eröffnung eines Kriegs nicht Stiftung eines Friedens: Nietzsche bejaht ohne Auflösung und überwindet ohne Erstarrung. So muß er Schopenhauer tadeln, „er habe sich wenig gefreut und wenig gelitten", er habe ihn den ersten Schritt geführt und vor dem zweiten verlassen, er habe ihm also nur halbe Wahrheit gegeben — die ganze Wahrheit eben bleibt für Nietzsche nur das Ja im Nein und Nein im Ja: jene ihm eingeborene, zu immer lautererem Selbstbewußtsein erstarkende Spannung, die nunmehr alle Himmel und Höllen ihres Verhängnisses durcheilt im Bund und Bruch mit Richard Wagner.

Als Sohn Richard Wagners hat Nietzsche das Licht der europäischen Öffentlichkeit erblickt; von Wagners Wirkung ist die seine nicht zu trennen; Wagner bleibt menschlich und künstlerisch Nietzsches bei Weitem stärkstes Erlebnis (in solchem Maß, daß mancher Zug in Nietzsches Lebensform — etwa an klassischer Autarkie gemessen — vorweg einen gewissen Epigonen-Anflug annimmt): Der Mann, dessen ungeheuerer Seele, gleich schöpferisch dem Freund und Feind, Nietzsche sowohl das Verwegenste

---

trachtete, während man es vor ihm klassifiziert hatte, indem man es ausschließlich unter dem Gesichtspunkt des Mannes, der Form und des Logos ansah" — bei Nietzsche aber waltet freilich Kontrapunktik dieser beiderlei Extreme!).



seiner Psychologie und das Üppigste seiner Farbe verdankt (dies als Jünger und Herold), wie auch die schmelzendste Glut seines Vitalismus und den härtesten Guß seines Moralismus (dies dann als Abtrünniger und Verräter), der mehr als jede andere Macht die Phasen Nietzsches mitbestimmt, ja der allein dem übertragischen Kettentanz Nietzsches bis an das Ende etwas wie tragische Töne abringt. Die Gemeinschaft mit Wagner bezeichnet Nietzsches frühen Zustand der Modernität und der Spaltung, den der erzene Monodramatiker zur Idealität und zur Spannung bezwingt, den Zustand aber auch, der Zarathustra-Schlacht und Zarathustra-Triumph erst ermöglicht: Eben der Zwist mit Wagner gebiert das volle Gleichgewicht der beiden Schalen (das Wagnerische Nietzsches wird eins mit Nietzsches Anti-Wagnerischem). Dem reifenden Nietzsche also verkörpert Wagner insgemein eine Seelenlage der Spaltung (die freilich nicht ausgemerzt, doch zu höherer Einform verwandelt wird). Spaltung sieht Nietzsche schon in Wagners musikalischer Substanz: links Klangerscheinung, rechts Klangbedeutung — wie dies eben der allegorisierenden Musik-Ästhetik der ganzen Romantik entspricht; Wagner vollendet hier in vieler Hinsicht Ideen der Weber Mendelssohn Berlioz samt Verwandten; für Nietzsche aber ist schon die Erkenntnis dieses Zusammenhangs höchste Ernüchterung und Enttäuschung: der zeiterhabene Heros Richard Wagner, der Monumental-Künstler in excelsis, der größte und freieste unter den Sterblichen, verrät sich ihm als zeitgebundener Romantiker. Spaltung sieht Nietzsche nun auch in der äußeren und inneren Form des Musikdramas: Im ‚Holländer‘ umwerben sich hier bürgerliches Land dort gespenstisches Meer, im ‚Tannhäuser‘ Wartburg und Venusberg, im ‚Ring‘ heroische Mythologie und hysterische Psychologie, der ‚Tristan‘ vollends zeitigt suggestive und geniale Zwielichter von Geschlechtsrausch und Weltall-Erlebnis, manchmal geradezu von Coitus und Exitus, von Umarmung des Fleischs und Umarmung des Universums;

das Zitat der ‚Lucinde': „Sie waren einer dem anderen das Universum" ist erst im ‚Tristan' zu künstlerischem Gebild geworden — indessen schon dieser Satz schließt einen Zwiespalt ein: entweder wird das Weib umarmt wie das All, das ist Platonischer Eros, oder das All wird geliebt wie ein Weib, das ist kosmische Brunst; selbst Goethes zweiter ‚Faust' ist dieses Doppelscheins nicht völlig Herr geworden; viel bunter noch schillert Wagner: hier werden mit grandiosem Raffinement Metaphysik und Sexualität vermischt, der Eros wird dem Kosmos unterschoben (in diesem Zeichen steht dann auch die ganze Neuromantik — entgegen der jüngsten Dichtung, die nicht so sehr den Eros kosmisch aufhöht als vielmehr dem Eros gibt was des Eros und dem Kosmos was des Kosmos ist — dieser Wurzel entspringt ja ein guter Teil der Anti-Wagner-Mode der Gegenwart) . . . Nietzsche nun folgt solcher Spaltung bis in die geheimsten Tiefen von Wagners Musik: er zergliedert ihr zweizüngiges „Barock der Seele", das Nebeneinander von grotesken Revenants und idyllischen Zärtlichkeiten, die hypnotischen Griffe am religiösen Mysterium. Auch Nietzsche trägt wohl alle diese Elemente in sich — gerade als Künstler ist er zeitlebens ein Vetter und Schüler Wagners geblieben; doch er wahrt nur Wagners Palette und kämpft gegen Wagners Gemälde: Was Nietzsche, will sagen den einen artistischen Teil seines Ich, unlöslich an Wagner bindet, ist Böcklin-Farbe und Klinger-Zeichnung, das „Expressivo um jeden Preis", ein unermeßliches „Vermögen in der Sprache des wogenden Gefühls und der Ahnung", die Kunst des Leitmotivs und vieles Ähnliche mehr — wie ja gerade die so literarisch infiltrierte Wagnersche Musik der Anlaß bleibt wo Nietzsche die genialste Physiognomik der Modernität entfaltet (die Glossen zum Carmen-Auszug wiegen in jeder Hinsicht leichter). Der Antrieb zur Loslösung aber ist Nietzsches Läuterung des Maskenspiels, des Rattenfängertums, des Hinundher der dämmrigen Zwischenlagen, der Spaltung von Wogig-Rauschhaftem einerseits

und Heilig-Erhabenem andererseits zum Ineinander, zur Zarathustra-Spannung von Halkyonisch-Orgiastischem und Mönchisch-Soldatischem: So stürmt das heldische Leben wider die reizsame Zerknirschtheit (das Anti-Christentum Nietzsches, das Christ nicht als Gegenmacht ausmerzt, sondern als Gegenpol einschließt), der mythos atheos verfemt die Frömmelei (auch dieser Anti-Dogmatismus Nietzsches ist keineswegs Libertinismus, sondern ein kühnes Widerspiel von Persönlichstem im Unpersönlichen und Überpersönlichem im Persönlichsten), der idealistische Anti-Illusionismus verschmäht die theatralische Attitüde des Demagogen und Hierophanten, und insgemein steht Nietzsches Einklang von Kultur-Pessimismus und Willens-Optimismus gegen den Wagner-Taumel zwischen Kultur-Optimismus und Willens-Pessimismus. Gemeinschaft und Zwist mit Wagner (schon die Gemeinschaft wird durchzittert von allem Spürsinn des Hasses und noch der Zwist bleibt durchbebt von aller Grausamkeit der Liebe) ist das Purgatorio, wo Nietzsche sich zur letzten Damaszener-Härte und -Biegsamkeit glüht. Die fortschreitende Entfernung von Wagner bedeutet für ihn reziprok ein Ähnliches wie es für Schiller die wachsende Annäherung an Goethe bedeutet. Nietzsche ringt sich (und hierin ist, entgegen seinem Bekenntnis, gar mancher „Zug von Ringen“ wahrnehmbar) aus klassischer Harmonie und romantischer Dualität seiner eigenen Spannung entgegen — der ‚Zarathustra‘ erklimmt den Berg dieser Läuterung: Er trägt den heißesten Zwist in der härtesten Seele, ein San Sebastian nicht Philoktet, Bergeslast auf den Schultern dennoch katzenflink in Schritt und Sprung, Korybant und Märtyrer. Kein Glück lockt Zarathustra, wo ihn nicht ein Unglück reizt; Schmerz und Krankheit sind ihm willkommen als Lösung von Vorurteilen und Brücke über sich selbst hinaus; seine „robusten Ideale“ sind Selbstbesiegung eingeborener Höflichkeit und Höfischheit, sein Immoralismus Kreuzzug wider das Christentum in der eigenen Seele. Alle Freuden geben die Unendlichen, alle Leiden ihren Lieb-

lingen ganz: Du sollst das Tiefste fühlen, doch du darfst nicht bloß fühlen; du sollst alle Gifte der Erde trinken, doch deine Gesundheit muß sie zuschanden, das heißt zu deinen Dienern machen! Ein Renaissance-Aspekt, stolzer als selbst Giovanni Pico von Mirandola ihn faßt: Der Mensch die Mitte der Schöpfung, Schauplatz des Streits zwischen Gott und Satan, demgemäß nicht berufen Höllisches durch Himmlisches auszutilgen, hingegen allein imstand die Not des bösen Feinds zur Tugend der Zeugerin Spannung zu wandeln. Nicht also das Apollinische oder das Dionysische siegt, sondern sie spannen beide einen Bogen, der nur dem Stärksten gehorcht, in dessen Faust aber das fernste Ziel ereilt.

Geschichtlich besehen, leistet hier Nietzsche für sein XIX. Jahrhundert Ähnliches wie für das XVIII. die Klassik: Schiller, der die Durchdringung von Idealismus und Realismus fordert, und Goethe, der die Scheidung von Natur und Geist begräbt, beide stehen als Künder eines dritten Reichs gegen die Dualismen und gegen die Pseudo-Synthesen — auch Nietzsche nun, der die disiecta membra der Modernität in vordem unerhörten Einklang bannt, begründet dadurch eine neue Mächtigkeit der Seele, eine neue Dimension des Seins und Sollens, eine neue Klassizität aus und über dem Chaos des Ich- und Nerven-, Maschinen- und Massen-Jahrhunderts. Auch unter Nietzsches Gestirn hat etwa Stefan George alle Narcotica und Konvulsionen und Snobbismen der Neuromantik zu antiker Einfalt geläutert, auf priesterlichen Kothurn erhoben, in einer Spannung die durch Zarathustra wenn auch natürlich nicht erst möglich geworden doch wieder als möglich geoffenbart worden ist. Im Zeichen Nietzsches auch schlägt Thomas Mann die Brücke vom neuromantisch getränkten Realismus der ‚Tristan'-Novellen zu jenem neuidealistisch genetzten Realismus wie er ihm seit dem ‚Tod in Venedig' entgegenstrebt. Und in auch Nietzsches Horizont, allerdings an der Hand Rodins, prägt Rilke, der — Deutschlands subtilste Antenne — in seinen

eigenen Adern den Puls der Ahnen pochen fühlt und das Blut der Ungeborenen singen, die Kontemplation seiner ‚Frühen Gedichte' in die extreme Kontrapunktik seiner ‚Duineser Elegien'. Dies alles ist, in drei grundverschiedenen Kreisen, Fleischwerdung des Nietzsche-Satzes: „Abgerechnet nämlich, daß ich ein décadent bin, bin ich auch dessen Gegensatz".

Das heroische Fluidum nun, vermöge dessen Nietzsche sich aller Dekadenz entwindet, nicht Goethisch das Extrem als solches eliminierend, sondern viel eher Dantisch das Extrem durch sein Gegenteil equilibrierend, dieses sowohl allem Tragischen wie allem Olympischen widerstrebende, aller Spannung mächtige und trächtige heroische Fluidum nimmt — theoretisch ausgedrückt — zwei sich ergänzende Formen an: es verdichtet sich hier zum heroischen Vitalismus, dort zum heroischen Moralismus. Heroischer Vitalismus bejaht das Leben um des Lebens willen, unersättlich im Verlangen „über Schrecken und Mitleid hinaus die ewige Lust des Werdens selbst zu sein, jene Lust, die auch noch die Lust am Vernichten in sich schließt" — wie etwa (um nur Haupt-Varianten aufzuzählen) ein Baudelaire noch in Verwesung und Fäule die Glorie des Lebens schaut (‚La charogne'), wie Liliencron auch über „Blut und Leichen, Schutt und Qualm und roßzerstampftem Sommerhalm" die Sonne grüßt (den „Leichen küssenden" Sonnengott Shakespeares), wie George im ‚Siebenten Ring' auch noch „am Wasen der Kafiller" das Wesen der Dinge erfährt, und wie nachher die Expressionisten — man sehe die Morgue, die Ratten, die Wasserleichen der Georg Heym und Gottfried Benn und Gefolg — in Eiterbächen und Aasesbergen das Leben an sich preisen (der Lebensform Nietzsches am nächsten freilich bleibt Liliencrons Elan, Baudelaire streift an Wagner, George tritt Goethes Spur, und der Expressionismus läßt sich am ehesten noch Motiven Jung-Schillers vergleichen, vorzüglich der Anthologie auf 1782)... Heroischer Moralismus aber ist Schillerisches „Ich will"

zu Kantischem „Du sollst“, Nietzschischer amor fati, der Herakles-Komplex wie ihn wesenhaft schon der „Wunsch des Herakles“ in Spittelers ‚Olympischem Frühling‘ umschreibt: „Im Thron sich wiegen und die niedre Welt Sich ferne halten kann ein jeder Krönling. Allein im Knechtsgewand in Augias' Stall, Unterm Gesind, verlacht, beschmutzt, mißachtet, Dennoch die Heldenstirne hart und rein Mit ungebeugtem Haupte hoch erheben — Das können andre nicht; drum spart' ich's dir!“ — nur, daß dies Zarathustra nicht als Stimme von oben vernimmt, vielmehr sich selbst befiehlt: Dies spart' ich mir! Noch Nietzsches antichristlicher Tempelsturm ist teils nur Umwandlung der imperativischen Form des moralischen Dogmas (insoweit unternimmt er die Ästhetisierung der christlichen Sittenlehre), teils letztlich nur Entlarvung von pseudomoralischen Konventionen und Anpassungskniffen und Unterstellungen aller Art (und dies vollbringt Nietzsches, zum Wenigsten als Methode unsterbliche, Vitalisierung des Christentums) — hier wie dort aber wird durch die Schleifung von Vorwerken das Mittel-Bollwerk nur noch unbezwinglicher befestigt, die Entrechtung aller Moral-Surrogate und -Vikariate läßt alle Macht und Herrlichkeit allein den absoluten Positionen zufallen. Nietzsches Fehde wider den christlichen Altruismus ist, bei unendlicher Verschiedenheit der Waffen, in manchen Erfolgen nicht unvergleichbar mit Schillers Streit (einem Selbststreit!) wider die Kantische Pflicht [1]). Nietzsche, der keinen Schritt tut ohne letzte Wertbeziehung des Gedachten und Gegebenen (ein Herold überall des intelligiblen Charakters und der transzendentalen Freiheit), verleibt in Ja und Nein eine ursprüngliche moralische Konstellation [2]):

---

[1]) Stoffe und Richtungen solcher Vergleichung (die mein bevorstehendes Buch über Schiller ins Einzelne durchführen wird) umreißt vorläufig meine Studie: ‚Schiller und Nietzsche‘, im Jahrbuch 1928 des Frankfurter Hochstifts.

[2]) Diese moralischen Momente sind bislang von Robert Reininger am schärfsten zergliedert worden: ‚Friedrich Nietzsches Kampf um den Sinn des Lebens‘, Wien 1922.

Als Rufer zum Schwert und zum Kreuz ficht er gegen das „Orientalische“ (wie er die hundert Fronten seiner Feinde zusammenfaßt) — gegen die müßige Entsagung Schopenhauers und die Anämie des Historismus, gegen die lässige Vernaschtheit der Schumänner und die schleichenden Gifte des ‚Parsifal‘. Trotz blonder Bestie, inmitten alles ästhetischen Immoralismus darf Nietzsche sich einen „Idiosynkratiker der Moral“ nennen! Nietzsche entbehrt freilich auch noch in Rigorismus und Prophetie (gefesselt „in ein strenges Hemd von Pflichten“) alles deutschen furor paedagogicus, dessen Nicht-Besitz heut noch von Vielen als Mangel an Ernst und Gewissen verdächtigt zu werden pflegt (während in Wahrheit jede intelligible und transzendentale Satzung einen zum Wenigsten heuristischen Solipsismus heischt). Auch Nietzsches Rückgrat aber bleibt ein „sibi imperare“, der Glaube „daß der am höchsten lebt, der das Leben nicht achtet“; noch seine Hymnen auf die großen Skeptiker enthalten mehr moralische als intellektuelle Neigung: Sympathie mit dem „Zweifel in ehrlicher Männerfaust“, mit dem unbestechlichen Richter- und unerschrockenen Ankläger-Sinn, mit dem Voltaire nicht der ‚Pucelle‘ sondern des Jean Calas-Prozesses; Nietzsche steht hier den Schiller und Kant und Spinoza viel näher als allen Korybanten in Athen oder Florenz [1]).

Die weltgeschichtliche Wende aber in all dem bleibt

[1]) Das in Vielem bedeutende, in Manchem außerordentliche Buch Ernst Bertrams (‚Nietzsche‘, Berlin 1921) scheint mir gerade vor diesem Fragenkreis zu versagen: Wohl wahrt das Bild, trotz aller „Mythologie“ unzählige Male exakter als Wagenlasten ob ihrer Exaktheit beschrieener Schmarren, eine Subtilität und Prägnanz aller Mitschwingung, die es bis in die Nähe von Rilkes Rodin-Porträt hebt; indessen solche hellhörigste Hingabe — sie gleicht oft dem Verhältnis einer höchst begabten Frau zum männlichen Genius — verweigert dem Titanischen und Moralistischen Nietzsches die tiefere Wahlverwandtschaft; auch Bertram sieht den Umwerter noch vielfach unter symbolistisch-impressionistischer Optik, nicht in der wahren idealistischen Perspektive.

wieder die Polarität von Luther- und Schiller-Härte und Wagnerischer Vielspältigkeit und Verwickeltheit! Eben die Naturalisierung und Ästhetisierung der Moral gibt dem unzerstörbaren Rest seine göttliche Macht. Ähnlich dringt ja auch Nietzsches scheinbare Relativierung der Wahrheit durch alle schillernde Vielfalt der Wahrheits-Begriffe zur leuchtenden Einfalt des Wahrheits-Suchens, zur unrelativistisch-phänomenologischen Frage: Welchen Sinn hat der Wahrheits- (mutatis mutandis der Sittlichkeits-) Anspruch als solcher? Und überall zieht Nietzsche, am kühnsten eben in Dingen der Moral, aus Urpersönlichstem seine überpersönlichen Werte und Ziele — alle Maße und Ordnungen, alle Dogmen und Axiome löst er zuvor subjektiv-psychologisch, ästhetisch oder vitalistisch auf, um ihnen erst nach solcher Filtrierung die absoluten Instanzen abzugewinnen . . . Struktur und Rhythmus dieses Denkertums prägen bereits in Nietzsches Lebensbegriff (der nur in Äußerem auch an den Positivismus und Biologismus streift) die kontrapunktischen Male: Die Lebensgottheit Nietzsches ist kein verschleiertes Bildnis von Saïs; nicht mehr die Mutter Gaia, die aus dem schöpferischen Schlaf des Unbewußten Pflanze, Tier, homo sapiens entläßt; nicht jene allbewegende Schwungkraft, die Schopenhauer als Peitsche der Hölle verflucht und Bergson als Gnade des Himmels segnet; auch nicht die ephesische Diana Fechners, die noch Wasser und Erz in das Licht des Bewußtseins aufnimmt und die atmenden Wesen nur durch Organfunktionen vom Stein vom Leichnam vom Begriff vom Logarithmus scheidet. Die Lebensgottheit Nietzsches thront auf den schroffsten Schroffen des Geists: Sie stößt den Gedanken nicht ab wie Rousseau, sondern sie reißt noch das Spirituellste und Abstrakteste in sich hinein wie Hegel — Aug in Aug mit den Abgründen der Krankheit (wie Baudelaire), der Sünde (wie Kierkegaard), des Verbrechens (wie Dostojewski), ja selbst des Traumas (wie die Psychoanalyse). Der Selbststreit dieses Lebens ist demgemäß kein Auf und ab von Herrschaft und

Leidenschaft wie bei den spätromantischen Tschandala (Zacharias Werner) oder den neuromantischen Tannhäusern (Wagnerschen Stamms), kein Oszillieren von „ordre du cœur“ und „ordre de la raison“ wie bei Pascal, kein planes Für und wider der ästhetischen und der moralischen Motive (wie bei den Rationalisten und manchmal noch Schiller), keine Zerrissenheit wie im Pantragismus der Grabbe und Hebbel, und schon gar nicht das Nebeneinander von Nützen und von Ergötzen poetischer Realisten, sondern wieder die Hochspannung von Brunst und Kreuz, Ich und Bindung, Berserker-Gier und Templer-Weihe, stoischem Greco-Trutz und schwärmerischer Hingebung fast im Geist Bernhards von Clairvaux. Solch neuidealistischer Extrem-Begriff des Lebens beerbt den idealistischen Mitte-Begriff des Ästhetischen — oft unter tiefsten Einsichten in das Verhältnis von Leben und Kunst (auch Lebens- und Kunst-Wissenschaft). Auch Nietzsches „Gesundheitslehre des Lebens“ (die Lebensphilosophie, die der ‚Wille zur Macht‘ in ein Weltgebäude zu schlichten bestimmt war) verkündet füglich alles andere als Monismus und Agnostizismus, oder selbst Vitalismus in des Worts landgängiger Bedeutung. Wie sein Immoralismus zugleich den härtesten Imperativ birgt, so schließt auch sein Lebensbegriff zugleich die Normen einer perspektivischen Gerechtigkeit ein (über der mathematisch-zahlenmäßigen und der philologisch-buchstabenmäßigen Formal-Richtigkeit). Der Lebensbegriff Nietzsches fußt eben in der — allerdings nicht betrachterisch gegebenen, nur spannung-heischend aufgegebenen — Identität von Geist und Natur im geläutert-gesteigerten Menschlichen. Die ‚Hymnen‘ des Novalis mit ihrer mystischen Homousía von Nacht und Licht, Tod und Geburt, Ichts und Nichts, die dionysisch-apollinische Dialektik Friedrich Schlegels, das allegorische Prinzip der Einheit des Konkretesten und des Abstraktesten in der Naturphilosophie und Symbolpoesie, Schellings „System des transzendentalen Idealismus“ mit seinem Zusammenfall von Geist und Natur, das sind hier

Glieder von Nietzsches Stammbaum. Nietzsche zuerst hat dem Unmittelbarsten Umfassendsten Bewegtesten wieder jene geistigen Universalien und Apriori-Werte einverleibt, die auch in den Lebensbegriffen der Bergson und Simmel und Driesch, und in den Lebens- und Geschichtsbegriffen jüngster Geisteswissenschaft so mannigfach fortzeugen: Ein Saat- und Erntefeld der Zukunft. Aus dem kreißenden Funktionalismus und Relativismus und Egotismus wird Nietzsche also eine Wesenssicht alles künstlerischen und alles geschichtlichen Seins, eine Wissenschaftslehre, sogar eine Ethik geboren [1]). Monumentalität und Psychologismus, von Richard Wagner zunächst nur in theatralischem Zwielicht gepaart, verwachsen erstmals in Nietzsche zu weltumspannendem Einklang. Und solches Zusammenzwingen des Subjektivsten und des Über-Subjektivsten ist Nietzsches Jahrhundert-, Jahrtausend-Schicksal!

Art und Gang dieser Lebensform verkörpern sich nun auch in Nietzsches Dichterschaft und in Nietzsches literarischer Sippe: Auch hier entrollt sich die Spaltung und Spannung von einerseits Schiller- und Fichte-verwandtem Granit und anderseits morbider Grazie im Stil fast Verlaines und Rimbauds. Auch der Sprachkünstler Nietzsche versagt sich von vornherein jedem, der nicht mit der Bereitschaft vor ihn tritt, Extreme an Wucht und an Reiz in einen Pulsschlag zusammenzufühlen — und wo im Folgenden herausgehoben werden: romantische und neuromantische Motive, impressionistische und symbolistische

---

[1]) Einen kühnen Gesamt-Aufriß dieser Gedankenbewegung zeichnet zuletzt L. Klages: ‚Die psychologischen Errungenschaften Nietzsches', Leipzig 1926.



Akkorde, klassisch-Homerische Gleichnisse und Lutherisch-biblische Tonfälle, da bleibt ein jeder dieser Bezüge als einzelner falsch, das Wesentliche vielmehr auch in solcher Scheidung (die freilich notwendig ist, wenn anders dieser Hexensabbat aller Bilder und Dämonen sich entwirren soll) allein das „keuchend hart verschlungen Ringerpaar". Auch hier indes geht die Entwicklung aus dionysisch-apollinischer Doppelheit in immer innigere Verstricktheit: aus dem neuromantischen Dualismus der ‚Geburt der Tragödie' zur neuklassischen Synthese der Zarathustra-Jahre.

Tiefer und dauernder als irgendwo steht Nietzsche in der Kunst in Wagners Bann — noch 1888 bekennt er: „Mit einem wahren Schrecken bin ich mir wieder bewußt geworden, wie nahe ich eigentlich mit Wagner verwandt bin". Immer mehr freilich erweist sich diese Verwandtschaft als Halbverwandtschaft, als Inhalte- nicht Artverwandtschaft, als Verwandtschaft des Habens und Könnens nicht Müssens und Seins — nur in der Frühzeit ist der Wagner-Nietzsche fast der ganze Nietzsche. Und eben in Wagners Zeichen wird Nietzsche erstmals europäisches Ereignis, und auch dem Künstler Nietzsche bleiben die Wagner-Züge das Material seines Selbststreits und seiner Selbstüberwindung ... Wagner — gemäß seinen Zwielichtern von Mythologie und Psychologie, Kosmos und Eros, metaphysischem und Nerven-Aspekt — bevorzugt von Anbeginn zweierlei: ekstatische Orgiastik und raffinierte Artistik (eben die beiden Sphären, die Nietzsches Begriffspaar Dionysisch und Apollinisch zu Urformen jeglicher menschlichen Kunst kanonisiert hat). Links also dionysisches Verschwimmen und Verschweben ins Grenzenlose, Hinabtauchen in dunkle Untergründe, „esprit souterrain", Erweckung wogender Ahnungen durch Künste des Beleuchtens und Verdunkelns, sich-Recken ins Unendliche und sich-Sehnen ins Unbewußte; und rechts alle Reize des Impressionismus ja Pointillismus, das Kaleidoskop der zärtlichen Kleinigkeiten und der frappanten Verismen, verführerische und zermürbende Stiche in das Gewissen der

Modernität ... Dies alles aber sind Kräfte auch Nietzsches, insonderheit seiner Erstlinge. In solchem Sinn hat Nietzsche das Griechentum romantisiert, dem klassischen Kontur alle Dämmerungsweiten und Traumestiefen gesellt. Und hiermit betritt er zum erstenmal das kontinentale Forum! Ein modernistisch-dualistisches Hellenentum taucht schon in Swinburnes ‚Atalanta' auf — ein weltschmerzlich-zerrissenes, düster flackerndes, ebenso farbensprühendes wie linienfestes Griechentum, gleichsam voll ‚Holländer'-Sehnsucht und ‚Tannhäuser'-Reue und ‚Tristan'-Eros, romantisch-universalistisch. Noch Oskar Wildes Antike ist von solchem Rausch durchgärt, am schwälendsten in der ‚Salome', am blendendsten in den Balladen. Der edelste nach-Nietzschische Atalanta-Sproß aber ersteht in Hofmannsthals ‚Elektra': Blutorgie, Totentanz, Nacht- und Jenseitsschauer, und rundum eklektisch-artistische Ornamentik — die apollinisch-dionysische Doppelheit Hofmannsthals allerwege. Neuromantisches Nietzsche-Gepräg[1]) birgt auch das halb verzückte und halb verschnörkelte Hellas des ‚Pan' und der ‚Insel': so R. A. Schröders gräzisierende Jenseits-Träume. Im Übrigen sind Nietzsches schwärmerische Schilderungen des Emportauchens eines plastischen Reichs aus dem Ozean der Musik Vorbilder seherischester Umschreibungen des Inspirations- und des Evokations-Vorgangs (zum Beispiel einiger beschwingter Exhibitionen Hofmannsthals im Aufsatz ‚Der Dichter und diese Zeit'), auch unerhörter Gleichnisse der ästhetischen Stigmatisierung (am wahlverwandtesten bei Rilke[2])), oder der — keinesfalls mit

---

[1]) In anderer Hinsicht Nietzschisch — zumindest im Widerspruch gegen das ältere Griechentum — ist auch Manches in einer Entwicklung, die von Hauptmanns ‚Griechischem Frühling' und ‚Bogen des Odysseus' zu Werfels ‚Troerinnen'-Übersetzung oder zu Visionen Däublers führt: überall amoralisches Hellas, Natur nicht Kultur, Einstieg ins Tierreich nicht Aufstieg ins Götterreich, manchmal fast nordische Nebel- und Spukwelt.

[2]) Vieles in André Bretons ‚Manifeste de surréalisme' (Paris 1925) — Barrès, Proust, Freud und Verwandte sind hier Über-

bloßen Reflexionen zu verwechselnden — Introspektionen Manns im ‚Tod in Venedig‘. Von solcher Höhe aber bis hinab zur Hades-Mode und zum Lampion-Okkultismus der stygischen Ufer und Totenkähne und elysischen Kabarett-Szenen, überall waltet jenes Nebeneinander von metaphysischem Drang und artistischem Zwang, wie es unter Auspizien Wagners eben schon die ‚Geburt der Tragödie‘ in weiteste Schichten strahlt . . .

Des Weiteren umgreift der Kreis der Wagner-Motive auch alles, was bei Nietzsche an Böcklin mahnt, den Wagner- und gleichzeitig Nietzsche-Nächsten der Schwester-Kunst, den malerischen Umwerter der Modernität, einen Ahnherrn auch unserer literarischen Neuromantik (in seinem ungeheueren Armebreiten sowohl Nachbarn der Hodler und Spitteler wie Leitstern hier Georges und dort Hamsuns): Böcklinisch Nietzsches Meerbilder und Fabeltiere; Böcklinisch Nietzsches Tages- und Jahres-Mythen, der leidenschaftliche Sonnenkult (insonderheit die — auch mit dem geliebten Claude Lorrain empfundenen — Sonnenuntergänge), oder der schaukelnde Kahn und das helle Segel über der dunklen Tiefe (ein Leitmotiv übrigens auch in Hamsuns ‚Mysterien‘), oder die Toteninsel („Dort ist die Gräberinsel, die schweigsame"), oder die leuchtenden Südnächte („Nacht ist es: nun reden lauter alle springenden Brunnen"); Böcklinisch insgemein Nietzsches barocke Aufhöhung impressionistischer Konzepte, vorzüglich der Aufwand an Gold und Demant und Smaragd noch im Landschaftsbild, wie ihn die Huysmans oder Barrès treiben, doch auch schon Ludwig II. von Bayern und dann noch Stefan George, natürlich auch d'Annunzio und die Makarte der Poesie. Rührt Nietzsche in der Meisterschaft, das Unbewußte zu poetischer Substanz emporzuheben, immer wieder an Wagner und später Chopin (in Frédéric Chopin setzt

---

winder des Naturalismus und Offenbarer neuer Erfahrung — findet ästhetisch-konkreteste Bewährung auch durch Rilke.

sich Nietzsches Wagner-Verhängnis — nun freilich weiser gedämpft und begrenzt — in die achtziger Jahre fort[1])), so streift Nietzsches Kunst, dem so Verdichteten rundeste Formen und üppigste Farben zu finden, immer wieder an Böcklin: unter Auspizien Böcklins wird noch Chopinisches Notturno mit antikisierender Mythik umwoben[2]). Diesem Vermögen nun, noch Dämmerung und Ahnung in malerischestes Gleichnis zu schließen, paart sich dann eine beinah spitzfindige Dialektik, die Nietzsche solche Sicht epigrammatisch konzentrieren läßt — eine Funktion, die über den Anreger Böcklin hinaus etwa zu Nietzsches Ableger Max Klinger weist: Man vergleiche hier Nietzsches Bild der „Taranteln", des „bleichen Verbrechers", der „Töchter der Wüste"; dort Klingers Radierung des „Bisses der Natter" oder des „Kinds mit dem Spiegel", oder Klingers Zyklus „Vom Tod", oder die unglückliche Allegorie des Zarathustra-Ethos in Klingers Zeichnung „Und doch". Das sozusagen Klingerische Nietzsches ist bizarrer als das Böcklinische, hirnhafter und arabeskenfroher, eben mehr der reflektierenden Radierung verwandt als dem Pomp der feisten Lacke, manchmal groteskes Salz in dithyrambischer Lava, selbst fratzenhaft bis in den Hamlet- und Leopardi-Zynismus der Esels-Litanei. Nietzsche steht zwischen

---

[1]) Diese Verstrickung wird aufs Wissendste gekennzeichnet und aufs Hitzigste überschätzt von Stanislaus Przybyszewski, ehedem sowohl Chopin- wie Nietzsche-Monomanen, in der Schrift: ‚Zur Psychologie des Individuums I: Chopin und Nietzsche', Berlin 1892.

[2]) Erich Eckertz, in seinem vortrefflichen — wenn auch einseitig neuromantisch gerichteten — Anhieb ‚Nietzsche als Künstler' (München 1910), zitiert bei verwandtem Anlaß die Zarathustra-Sätze: „Röchelnde Todesstille, die schlimmste meiner Freundinnen. Schlüssel führte ich, die rostigsten aller Schlüssel; und ich verstand es, damit das knarrendste aller Tore zu öffnen. Einem bitterbösen Gekrächze gleich lief der Ton durch die langen Gänge, wenn sich des Tores Flügel hoben: Unhold schrie dieser Vogel, ungern wollte er geweckt sein" — an solchen Stellen begegnen sich klassische Plastik und Strindbergsche Gespenstersonaten . . .

Böcklin und Klinger nicht anders als er mutatis mutandis zwischen Richard Wagner und Gustav Mahler steht (Mahler, in dessen vielspältiger Ahnenreihe der, durch Siegfried Lipiner vermittelte, Einfluß Nietzsches hervorsticht wie sonst nur noch der Dostojewskis — auch Mahlers Musik ist in hohem Maß literarisch, wie ja auch Klingers Zeichnung reichlich literarisch bleibt — bei solchem Abstand der Ebenen freilich sind nur die Richtungen vergleichbar!). Daneben erscheinen vereinzelte Tinten und Fabeln Nietzsches wie Vorklänge Franz Stucks — nirgends mehr aber mahnt er, wie Wagner an mancher Stelle, an die Dekorateure der Makart-Zeit.

All diese Formen und Motive Nietzsches deuten freilich auch in allerweitesten romantischen Horizont, bereits in frühromantischen: Schon Novalis ist ja nicht nur der Dichter des Liebestods (der Werner- und Wagner-Gleichung von Coitus und Exitus), sondern auch Enthusiast des Schmerzes und Methodiker der Krankheit, fast Biolog der Dekadenz[1]) — und wie Novalis „die Krankheit benutzen" und „Stolz auf den Schmerz" hegen will, so grüßt auch Nietzsche das Leiden als eine Befreiung von Vorurteilen und Schärfung des Geists bis zum „um-die-Ecke-Sehen": „Mitten in Martern besaß ich eine Dialektikerklarheit par excellence und dachte Dinge sehr kaltblütig durch, zu denen ich in gesünderen Verhältnissen . . . nicht raffiniert, nicht kalt genug bin". Fast nirgends aber ist Nietzsche dem Ästhetizismus und Sensationalismus verfallen, so kostbare Blüten er an den steilsten Rändern des Abgrunds gepflückt hat. Artistisch und manieristisch entartet erscheint die Wollust des Schmerzes, der psychologisierte und romantisierte „joy of grief" des XVIII. Jahrhunderts (der Sterne und Goldsmith, Young und Gray, auch Hölty und Matthisson) bei

---

[1]) Diese Übereinstimmungen werden am umfassendsten (nicht eindringendsten) gewürdigt von Karl Joël: ‚Nietzsche und die Romantik', Jena und Leipzig 1905.

den d'Annunzio und Huysmans, den Gide und Claudel, im Kleineren schon bei den Hermann Conradi und namentlich Stanislaus Przybyszewski, bei den Wiener Verlaine-Epigonen, in verjüngtem Gewand auch im Expressionismus — zu schweigen von der sexuellen Auswertung des Themas. Indessen Nietzsches Lehre lautet nicht: Du sollst dir und anderen möglichst viel Leid zufügen; vielmehr: Du sollst so hohen Willens und so heißen Glaubens sein, daß dich noch Qual und Unheil aufwärts schnellen; der Schmerz also gleicht der stärkenden Last des Magneten, nicht masochistischem Kitzel und Dusel (der ja die Spannung aufhebt, indem er den Schmerz als solchen in Lust verkehrt). Auch hier also erhebt sich Nietzsche aus Spaltung und Schwankung zur Ethik und Ästhetik des straffst gespannten Bogens — Dekadentes und Titanisches paaren sich auch zu dichterischem Einklang: zu jenem Zusammenspiel des romantischen Apeiron und der klassischen Plastik, das Nietzsches Bildern die „lange Leiter" der lockenden Vordergründe und der drohenden Hintergründe verleiht. Schon die Wagner-Gefolgschaft und Böcklin-Gemeinschaft läßt Nietzsche noch Entgleitendes und Entschwebendes in den monumentalsten Aspekt und diesen dann in den frappantesten Kontur bannen: Wer etwa hat das Leben, das gestaltlos-vielgestaltigste aller menschlichen Dinge, fast plastisch (in diesem Fast liegen Antinomien des dichterischen Geschmacks und Gewissens beschlossen) heraufbeschworen wie Nietzsche, der fast den Blick des Lebens zu fassen vermag („In dein Auge blickte ich jüngst, o Leben"), der gar dem Leben ins Ohr flüstert „mitten hinein zwischen seine verwirrten gelben törichten Haarzotteln" — nur ein Schritt weiter und das Bild würde zu blutigem Kitsch, das Leben zur Fidus-Nymphe und symbolistischen Soubrette, das Transzendente zur trivialromantischen Zauberkammer und Puppenstube. Nietzsche hingegen vermählt ein Bestmaß an Gestalt und ein Höchstmaß an Spannung: Unendlichkeits-Blick und Gebärden-Umriß ent-

springen einer wechselweisen Spiegelung zwischen Ätherischestem und Kompaktestem. In diesem Raum ist wieder großer Stil in kärgstem Stoff möglich, ein lyrischer Hölderlin-Stil wie ihn Stefan George verleibt — etwa der „Antichrist" des ‚Siebenten Rings': Hier wird der Götze des Talmi, der Götze der Anreißerei und der Anschmeißerei, der Götze der Litfaßsäulen, diese Kulturpest (gegen die wir alle Schätze der Geistesgeschichte aufbieten) in Gebild von fünf Strophen gezwungen! Nicht wird der seelenmordende Leviathan schlechtweg personifiziert (nach Art von Georg Heyms Allegorie des Kriegs oder verwandter expressionistischer Allegorien), sondern vermittels mimischer Fragmente (der Helm ist von Lehm und die Rüstung von Blech: man imaginiert ein wandelndes Warenhaus aller Plagiate und Surrogate) wird eine Geistigkeit des Bilds und Bildlichkeit des Geists, eine Größe des Nahen und Nähe des Großen erreicht, wie sie erstmals eben bei Nietzsche (neben ihm höchstens — freilich mehr betrachterisch als gestalterisch — bei C. F. Meyer) emportaucht . . .

Planer und breiter entrollt sich das nämliche Widerspiel in der Landschaftskunst Nietzsches: Äußerste Reizsamkeit für alles Schwingende Geheime Flüchtige verstrickt sich strengem Beharren in gültigen Gesetzen des Natürlichen und Menschlichen. Nietzsche ist zugleich Impressionist und Phänomenolog, will sagen er ist mehr als eine Summe dieser beiden Seelen. Nietzsche ist einerseits gleichsam ein Hygrometer oder Seismograph, man riecht alle Dünste des Bodens den er gerade besiedelt, und es gibt vielleicht kein zweites philosophisches Buch, das so sehr meteorologisch inspiriert wäre wie die ‚Fröhliche Wissenschaft' (fürwahr „in der Sprache des Tauwinds geschrieben") — hier also waltet eine bis ans Neurasthenische streifende Hypersensibilität. Daneben aber glücken Bilder von fast absoluter Norm! Ein eilender Nebensatz malt den Wintermorgen: „zur frühen Stunde, da der Eimer am Brunnen klirrt, und die Rosse warm durch graue Gassen

wiehern" — wie Goethisch-gegenständlich, wie Homerisch-richtig, wie voraussetzungslos gültig; wahrhaft klassisch die Gleichnisse eigener Lebensform: des Schreitens von Gipfel zu Gipfel fern allen Tempeln und Märkten; oder die südliche Pinie: „still und aufhorchend hängt sie über dem Meere" — es ist gewissermaßen die platonische Idee der Pinie, nicht diese oder jene Pinie wie bei den Impressionisten (zum Beispiel in Respighis Tongemäld ‚I pini di Roma', das erstlich an die heiter fächelnden Pinien des Pincio, dann an die einsame Photographen-Pinie auf dem Janicolo, am Ende an die Pinie über einer Katakombe erinnert, also an ganz bestimmte Wirklichkeit). Die meisten Nietzsche-Landschaften indes verkörpern den Zusammenfall von jenem Wesentlich-Monumentalen (an und für sich Geltenden) und diesem Pittoresk-Interessanten (an Individuelles Rührenden): Eben das Mittelmeer, das in seiner harmonischen Ruhe und zugleich dramatischen Mimik vielleicht unter allen irdischen Dingen am meisten dahin drängt Idee und Erscheinung ineinszuschauen, das Mittelmeer, das Nietzsche mit Sinnen und Seele gesucht hat, die Mutter ebenso der klassischesten Metaphern wie der romantischesten Nuancen Nietzsches, mare suum, schenkt ihm die reinste Einform von extremem Subjektivismus und stiller ewiger Größe. Alle Düfte des Südens sind da, doch nicht bloß als Düfte, sondern zugleich als selbstherrliche, selbstgehorsame Gestalt — man erkennt demgemäß die wirklichen Landschaften wieder, doch man muß sie nicht wiedererkennen. Man grüßt etwa Venedig, nicht so das Tizian-Casanova-d'Annunzio-Venedig als das Tristan-Venedig; man atmet Genua, das Amphitheater das aus hunderttausend Augen niederblickt auf seine in den Ozean ziehenden Protagonisten („die Stadt der Besitz- und der Beutelust"); oder Turin und seine Wandelhallen, oder das meistersingerliche Basel, oder den Geierhorst Eze — all dies aber bleibt selten bloß Erlebnis oder Gleichnis: In den konkreten Szenen offenbaren sich zugleich die Urformen der glückseligen Inseln und träumenden Gärten, der

platzenden Früchte und weißen Segel, des Treibens der Fischer und Schiffer und Winzer. Apriori und Aposteriori durchdringen sich lichtvoll und spannungsvoll. Gewiß ist Nietzsches Riviera vielfach schon Bildungs-Landschaft — heut vollends Komfort- und Hygiene-Landschaft, ein einziges Sanatorium voll dichtesten Großstadtverkehrs, in ganzen Strecken anmutend wie ein geschlossener Saal; auch Nietzsches Prägung wahrt bisweilen einen Weltenbummler-Anflug — gemessen etwa an den Urwäldern einiger nordischer Erzähler, die uns in einer Zeit, da bald der letzte Quadratmeter deutschen Bodens industrialisiert sein wird, die germanische Ewigkeitslandschaft erneuert haben. Indessen noch in so über-zivilisiertem Bereich wallt lauterstes menschliches Urgut empor! Nietzsche schöpft insgemein mit der einen Hand aus den Brunnen Rimbauds und Villiers', Verlaines und Mallarmés: er liebt die „limpidezza" ihrer „artistischen Leidenschaft", die Leichtigkeit romanischer neben der Schwere heimischer Romantik, die „stomachische Reizbarkeit", das Schwingungsvermögen der alternden Rasse für leise und flüchtige Eindrücke. Doch Nietzsche liebt von all dem auch das Gegenteil: „Die schwerste und letzte Aufgabe des Künstlers ist die Darstellung des Gleichbleibenden, in sich Ruhenden, Hohen, Einfachen, vom Einzelreiz weit Abstehenden" — und gleichfalls an Goethe und Stifter streift seine Mahnung: „Stellt kleine gute vollkommene Dinge um euch, ihr höheren Menschen! Deren goldene Reife heilt das Herz." Immer wieder überstrahlt so die Sonne Homers die rote Laterne Verlaines.

Überall also bleibt noch buntestes Geflimmer von sprödesten Pfeilern geschient: Pfeilern die Nietzsche aber nicht nur aus dem Marmor des Goethisch-Homerischen türmt, sondern auch aus dem Granit des Schiller- und Luthertums[1]). Noch in den sprühendsten Renaissance-Feuer-

[1]) Der manieristische Reflex, Nebeneinander nicht Ineinander, kommt wieder aus neuromantischem Kreis, wo etwa zwischen raffinierter Ornamentik frumbe Lanzknechtsweis vernewert wird wie

werken ist auch die unbeugsame Treue der Reformation[1]). So überschwenglich Nietzsche dem Esprit geopfert hat, hierin ein Schüler der Montaigne und Gracian, der Rochefoucauld und Vauvenargues, der Labruyère und Chamfort, so „kühn und deutsch" bleibt sein Ductus; strenger selbst als die goldenen Lateiner schult ihn Schopenhauers eherne Logik und Goethes kristallene Plastik; noch hinter den tollsten Paradoxien und Saltimbanquaden glüht etwas von dem „unbezwinglich starken und zähen Manneschgrakter der deutschen Philologen und Geschichtskritiker"; und schwerer als jede andere sprachliche Anregung wiegt die vonseiten der Bibel — besonders der ‚Zarathustra' gebiert sublime Synthesen von biblischem und barockem Pathos. Gerade also dieses Lutherische, Puritanische, bisweilen fast Altfränkische bildet die stärkste Gegenkraft wider das Dionysische, das Halkyonische, das Mediterrane in Nietzsches Seele und Schöpfung. Es ist das nämliche Schicksal, das sich in Nietzsches Lebensform, Lehre, Dichtung verkörpert.

---

bei dem funkelnden Verwandlungs-Künstler Rudolf Borchardt (der sein artistisches Prinzip im Nachwort seines ‚Buchs Joram' begründet — mit dem Hinweis z. B. auf D. G. Rossetti, der die ‚Vita nuova' in die Diktion der ‚English bible' übertragen hat). — Man denke weiter auch an die eklektische Erneuerung Otways durch Hofmannsthal, Massingers durch Beer-Hofmann, Ben Jonsons durch Stefan Zweig. — Noch Klassizisten wie Paul Ernst und Wilhelm von Scholz sehen sich auf der Suche nach dem Prosastil des Wesentlichen zur Epik des Luther-Jahrhunderts geführt.

[1]) Selbst dem Derben ist Nietzsche nicht abhold (ein D. Fr. Strauß hat dies ausgekostet) — und muß man noch von Nietzsche und den Frauen reden? Betont sei nur, daß Nietzsches einschlägige Sätze nicht so leidenschaftlich sind wie sie zumeist zitiert werden, weniger Flüche als Witze, selbst Harlekinaden in Heines und Offenbachs Art, oft freilich auch als Witze unfern dem Niveau von Schwiegermutter-Witzen („Wem im Glück ich dankbar bin? Gott und meiner Schneiderin") — zugestanden, daß sich über so umfangreiche Körperschaften wie „die Frauen" oder „die Männer" am allerschwierigsten Gescheites und Triftiges sagen läßt. Ein Epochen-Symptom allerdings ist Nietzsches Einspruch gegen den Wagnerisch-neuromantischen Feminismus und Fetischismus!

Von Wolframs Sendung „geistlichen Sinns ein weltliches Leben zu führen“ bis zum Verhängnis Nietzsches „heldischesten Sinns ein Leben des Tanzes zu führen“ wölbt sich ein einziger Jahrtausend-Bogen deutschen Geists ....

Die Folgezeit freilich hat diese Ehe zunächst geschieden: Naturalismus Symbolismus Impressionismus, jeder reißt einen Teil heraus und zerstört das Ganze (es ist das Los aller Erben, Erben von Geistes- wie von Erdengütern) — Naturalisten wähnen den Übermenschen durch Umwertung der Werte und insonderheit soziale Reform zu erschaffen, Symbolisten harren seiner in den Abgründen des Rauschs und Traums, Impressionisten züchten ihn durch Verfeinerung aller Sinne und Nerven — ähnlich wie einst, nach Hegels Tod, die Jünger an drei verschiedenen Seilen zerren. Der ganze Nietzsche aber lebt nur da wo beide Pole sind, das Korybantentum und das Märtyrertum, das Koloristisch-Artistische und das Rigoristisch-Heroische, das Allerflüchtigste und das Allergültigste, das heißeste Leben des Wissens und das kälteste Wissen des Lebens, nicht der Triumph des Monumentalen oder des Interessanten sondern die apokalyptische Schlacht. Bei Spitteler dämmert es, in George tagt es, und noch das Gewitter des Expressionismus hat manche Lüfte gereinigt — „Nach dem nächsten europäischen Kriege wird man mich verstehen“. Der Weg zu dieser Erfüllung aber führt vorerst durch die Diaspora!

III. Teil.

8. Kapitel:

Spaltung und Spannung (Naturalismus, Symbolismus, Impressionismus).

Wie in Hegels folgt auch in Nietzsches Reich dem babylonischen Turmbau die Sprachenverwirrung. Wie Hegels wahrhaft Platonische Fleischwerdung des Logos schon unter den nächsten Erben hie Idealismus, hie Realismus, hie spiritualistisch-positivistische Mixtur gebiert, so wird auch Nietzsches prophetische Polarität, seine Verschmelzung und Verschmiedung von Monumentalem und Interessantem, Friderizianischem und Halkyonischem, zunächst von feindlichen Klüngeln zerrissen. Einfalt und Größe eines epochalen Stils zerstiebt in Vielfalt und Masse von aktuellen Manierismen.

Die literarischen Großmächte der Jahrhundertwende heißen Naturalismus Symbolismus Impressionismus; viele Früchte des Impressionismus und Symbolismus lassen sich in den Namen Neuromantik zusammendrängen; dies berechtigt zu vorläufigem Gebrauch der weiteren Antithese: Naturalismus und Neuromantik. Der Naturalismus hält sich zunächst an Nietzsches revolutionäres Ethos, an den Willen zur Macht und die Umwertung aller moralischen und religiösen Werte — noch seine tiefste Übereinstimmung mit Nietzscheschem Lebens- und Kunstbegriff (Richard Dehmel) rückt eine Sozialethik, einen robusten Aktivismus, ein unromantisch-demokratisches Humanitätsideal in den Vordergrund; die Neuromantik hingegen greift vorweg die konservativen Tendenzen heraus: Nietzsche gilt hier als

Hort der Tradition und Legitimität („antiliberal bis zur Bosheit"), als Lehrer ererbter Satzung und höfischer Zucht. Trotzdem bleiben dem Naturalismus die nationalen, der Neuromantik alle internationalen Güter Nietzsches näher. Im Übrigen haftet der Naturalismus vornehmlich an der Lehre, die Neuromantik überwiegend an den Formen Nietzsches, und zwar der Symbolismus mehr an Nietzsches Lebensform (dionysischer Jenseits- und Weltall-Sucht neben apollinischem Kult des Nahen und Bunten), der Impressionismus mehr an der engeren Kunstform (freilich vor vielfach Wagnerischen Abgründen und Hintergründen). Überall also Promethiden-Spaltung statt Prometheus-Spannung, allerdings Spaltung voll wühlender Triebe über sich selbst hinaus . . . .

Naturalismus heißt vorweg kein Stil, sondern nur ein Geschlecht. Sein Formgesetz ist teils ein technisches Experiment, das sich selbst ad absurdum führt, teils eine Programm-Schablone, die theoretisch unhaltbar und praktisch unfruchtbar geblieben ist. Die wenigen Urteile Nietzsches über die Naturalisten-Manier sind von der Art seines Worts über Zola und die Goncourts: „Die Dinge sind häßlich, die sie zeigen: aber daß sie dieselben zeigen, ist aus Lust an diesem Häßlichen". Desgleichen sagt er unzweideutig auch dem naturalistischen Fortschritt ab, dem Evolutionismus Darwins und Comtes und Claude Bernards: „Der Mensch ist durchaus keine Krone der Schöpfung: jedes Wesen ist, neben ihm, auf einer gleichen Stufe der Vollkommenheit". Und nichts liegt dem Bruder des Mistral ferner als das dick Aufgetragene und ideologisch Erschwitzte . . . Indessen der Naturalismus hat nicht bloß eine Front: Sein Vater ist nicht der wirklichkeitsfromme, wirklichkeitshörige Realismus der Keller und Ludwig und ihrer Gefährten, sondern die universale Revolution, das universale Chaos Jungdeutschland — er ist kein Epimetheus wie jener poetische Realismus in seiner quietistischen Idyllik (seinem Unvermögen, den Menschen anders als sub

specie des Kleinbürgers, die Landschaft anders als durch private Affekte und Reminiszenzen, den Kosmos anders als im Spiegel besinnlichen Sonntagsspaziergangs zu fassen), ihm fällt das Promethidenlos der Gutzkow und Laube und Wienbarg, die nicht so sehr Realität suchen als Aktualität, die nicht eine (in vielen Dingen von Homer bis Goethe nur wenig veränderte) Welt zu betrachten, vielmehr sich gegen eine nie erhörte Massen- und Maschinenwelt zu behaupten berufen sind, in keuchender Notwehr nicht plaudernder Muße des Geists. Das Beste auch dieses naturalistischen, mehr durch gleiche Liebe und gleichen Haß verbrüderten als zuinnerst einen Geschlechts ist sein Wille zu Unbedingtem auf berstender Erde, der Mut der Initiative, ein schwärmerisch-mannhafter Schwung. Und unter den Formen des Zeitkults ist der Naturalismus nicht nur die geistigste und vielleicht sittlichste, sondern auch die aufrichtigste: Der Naturalismus glaubt und vertraut seiner Zeit, anders als das Geschmäcklertum der fin de siècle; er erfüllt die Pflichten der Gegenwart, entgegen einem verschlissenen Corneille-Gefolg siebenten Glieds: entgegen dem dichterischen Klassizismus und Eklektizismus der weltverödenden Auerbäche und Wilbrändte, dem malerischen Fibel-Kitsch der beamteten Knause und Cornelius-Bankerte, dem plastischen Raffke-Prunk der versteinten Meyerbeeriaden wie Wallots Reichstagsgebäude und Raschdorffs Dom in Berlin — tausend schleichenden Süchten, vor denen zunächst vielleicht nur das eine Allheilmittel rettet, wie es bereits Courbet[1]) (nicht erst Zola) verkündet: „Schön ist nicht wahr, wahr ist schön“. Dieser Glaube nun stürzt sich freudebrausend in die neue Großstadt, die Großstadt des Streber- und Gründertaumels, die Großstadt von gestern (ohne Form und ohne Geschichte), Aufbau und Abbruch jäh vermischend, mit tausend Polypenarmen in blühende

---

[1]) Vgl. Kurt Breysig, ‚Eindruckskunst und Ausdruckskunst‘, Berlin 1927, 48 ff.

Landschaft gierend, vielstöckige Kasernen zwischen die Gartenhäuschen der Gevatter Knopf- und Handschuhmacher pferchend, den Kleinbürger enteignend zum Fraß der Maschinen (alles, Zug um Zug, Vorwurf der naturalistischen Romane — von Kretzers ‚Meister Timpe' bis zu Conrad Albertis ‚Plebs'); und zu all dem besitzlose, erblose Massen des Ostens ansaugend (ein gut Teil auch der naturalistischen Paladine sind östliche Provinzialen), und solche keiner Überlieferung verpflichteten, grenzenlos prägbaren, gelehrig-beflissenen Goldsucher, besessen nur von blindwütigem Durchsetzungs- und Behauptungswillen, zusammenknetend zum borstig-tüchtigen Demos, Haare auf den Zähnen, skrupellos-gottlos und bestenfalls stramm patriotisch: kurz, jenem Schlag, den Gerhart Hauptmann als Millionen-Bauern in ‚Vor Sonnenaufgang', als Kleinstadt-Hamster besonders im ‚Roten Hahn', und als krabbelnden schlurfenden lauernden fletschenden Weddinger Mob in den ‚Ratten' zumindest kulturhistorisch verewigt hat. So leitet der Naturalismus aus Nietzsches Sternen- und Firnenreich hinab zu Werkeltag und Stundenplan, Spekulationen und Sensationen, Nutzsucht und Reizsucht einer wolkenkratzenden Betriebsamkeit; von gestern auf heut Geleise in blühende Gärten gerammt, Betonquadern in grünes Feld getürmt, Einbruch der ferrea aetas in anthropozentrische Zonen; unerprobt-unberechenbare Volksbreiten werfen sich brandend empor, bis zum Stimmzettel, bis zum Doktorhut, ja bis zum geistigsten — vordem fast ausschließlich von Bürgern ausgeübten — Beruf, nicht (wie die Rasse Hofmannsthals) „vergessner Völker Müdigkeiten" sondern unerweckter Völker Rüstigkeiten im Geblüt . . . Solches Menschentum ist wirklich in weitem Maß eine Lockesche tabula rasa: die unbeschriebene Tafel des soziologisch-biologischen Positivismus, wirklich in vieler Hinsicht Wirkung der drei Comteschen Ursachen race und milieu und moment, und wenn irgendwo gilt hier die Weisheit der Taine und Bernard, ein Gran des Zolaschen Dogmas: „L'homme un

produit de l'air et du sol comme la plante". Auch dies hat der Naturalismus als Evangelium begrüßt (und verplumpt): Holz macht die leere Tafel, diesen Notbehelf des Psycho-Physikers und -Technikers, zum Fundament auch der Dichtung — in seiner Schrift ,Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze', einem Gemächt, an dem nur erstaunlich ist daß es je ernst genommen werden konnte (das Gleiche gilt von vielen Albernheiten, die Holz acht Jahre später, in der ,Revolution der Lyrik', zur Berichtigung auftischt). Und Bölsches — des im Übrigen verdienten Naturforschers von oft fast Fechnerischer Sinnlichkeit (neuerdings Fechnerischem Sehertum) — Traktätchen über ,Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie' überbietet noch Gottscheds Kleister- und Harsdörffers Trichter-Prinzip durch Rezepte für Maschinisten und Wursterzeuger und Auslagenarrangeure. Selbst die zeitgenössische Literaturwissenschaft borgt Darwinisch-Tainische Praktiken (innerhalb ihrer Grenzen freilich Entdeckungen und insbesondere der Sprachforschung ebenso förderlich wie der Ästhetik verderblich). Insgemein führt der Naturalismus durchaus nicht in die Natur — nur in das Weltbild der Naturwissenschaft, einer demiurgisch-mechanistisch-utilitären Naturwissenschaft, die die Abstraktionen des Zwecks und der Wirkung an Stelle der lebendigen Erscheinung setzt, meist Handwerk manchmal Glaube niemals Anschauung, in rohester Vermehrung der Werkzeuge und Bedürfnisse nur Steigerung der Leistung, alles andere als Läuterung des Triebs und Geists ... Trotz solchem positivistischen Enthusiasmus aber ergibt sich der Naturalismus durchaus keinem Jakobinertum der „Wissenschaft und Technik"! Er wahrt auch noch auf dieser Ebene — und hier strahlt Sonne Zarathustras durchs Gewölk — den Glauben und das Streben nach dem großen Menschen, der großen Kunst, der großen musisch-theoretischen Kultur — in einer von Anbeginn Nietzscheseligen Spannung: Der Grundkonflikt und das Hauptkompromiß dieses Naturalismus ist vorweg eben ein

„Zugleich“ von fortschrittshungrigem Materialismus und Sozialismus und Amerikanismus auf der einen Seite und überschwenglichem Individualismus auf der anderen. Vom Herdentier und Lohnknecht reißt sich stolz der wirtschaftliche oder künstlerische Parvenu, ein Hippias aus Elis der all seine Kleidungs- und Einrichtungsstücke mit eigenen Händen gefertigt hat, und der sich nun jeden Standard aus Eigenem geben zu können vermeint. Der ganze Naturalismus ist gleichsam positivistisch und empiristisch in Sachen der Hinterhäuser und parvenuhaft-romanhaft in Hinsicht der Vorderhäuser. Doch auch in seiner angestammten Umwelt herrscht die individualistisch-sozialistische Antithetik von Proletariat und Bohème — es sind die beiden autochthonen Schauplätze, Gesellschaftsschichten, Motivkreise dieser Literatur: Links Massenmensch (zumal Fabrikssklave), rechts Übermensch (entartet bis zum Stammgast des Café Größenwahn). Diese zwei Lebensformen sollen nun in tausend Lagen ausgeglichen werden, unter unmittelbaren und mittelbaren Auspizien Nietzsches, in Gefolgschaft auch jungdeutscher Vorbilder, unter denen bezeichnendermaßen die stärksten Gegensätze sich herausheben: der paroxystische Kommunist Wilhelm Weitling und der ekstatische Individualist Max Stirner — beiden Extremen haben etwa die Brüder Hart, Bruno Wille, John Henry Mackay in gleicher Treue geopfert. Demselben Schoß entwächst jener naturalistische Edelanarchismus, der teils in darwinistischen und sozialistischen teils in Nietzsche-Spuren aristokratische und demokratische Geistigkeit zu durchdringen, ja letztlich moralische und ästhetische Ideale, vielleicht sogar naturwissenschaftliche Kausalität und geisteswissenschaftliche Wertung zu gatten versucht, im Grund natürlich auch nach der Vermählung höchster Mannigfaltigkeit der Reize mit reinster Beharrung des Wesens zielt: Es ist die Jahrhundert-Sendung bereits des jungdeutschen Proteus (vom realistischen Antaios nicht nur durch das schillernde Verhältnis zu Natur und Wirklichkeit geschieden, sondern auch

durch den Drang nach Monumentalem und Kosmischem): Jungdeutschland schon beteuert unermüdlich, daß sein scheinbarer Libertinismus und Relativismus und Materialismus in Wahrheit der lauterste Idealismus sei, nur eben in der Sprache einer umgestürzten Welt — Jungdeutschland also erbt zumindest Spaltungszustände und Spannungswillen fort, den Mut zum Wettkampf mit allen Lüsten und Lastern der Zeit, ein ideologisches Brausen zunächst, das sich nur zögernd manieristischer Uniform anbequemt (erst dem Gutzkowschen „Nebeneinander", dann Holzens „Sekundenstil"). Vor allem aber jagt die Kontrapunktik Nietzsches jene säkularen Fieber- und Gärungserreger in alle Blutbahnen des schwindenden Jahrhunderts, ein Elixier der Jugend und des Kriegertums und des amor fati. Der Naturalismus freilich hat diese kreißende Welt noch nicht zu entbinden vermocht: Er jauchzt alle Schroffen hinan und ächzt alle Spalten hinab (wo Nietzsche auf dem Grat schreitet und über die Klüfte springt). Dem Naturalismus gehört das Zarathustra-Wort: „Ich sage euch, man muß noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können. Ich sage euch: Ihr habt noch Chaos in euch". Viel wilder als selbst bei den Jungdeutschen brudelt ein Hexenkessel voll Bombasts und Banalität, parteipolitischen Krakeels und esoterischer Predigt, mißverstandener Mythik und halbverstandener Modernität, fauchend und schäumend in wirbelnder Überkraft . . . All dies nun erreicht seinen Siedepunkt in der wegbereitenden Phase des Naturalismus: im Stadium der Turbulenz, der allgemeineren Gärung der achtziger Jahre; erst in den Folgejahren beginnt die Einkehr zur Konsequenz, die könnerhafte Festlegung auf das kopistische Prinzip bei Arno Holz (samt Troß) und die gesamtmenschliche Erfüllung in der (freilich nicht überall gestalterisch gebändigten) Polyphonie Gerhart Hauptmanns. Im Übrigen entspricht dieser zeitlichen auch eine örtliche Doppelheit: Die Stätte des ersten Bilder- und Tempelsturms (vor und neben Berlin) ist München, die

stilisierende Verdichtung und Verstraffung entspinnt sich dann nur in Berlin — eine dritte Metropole liegt außer Betracht. Es gilt also zwei Metamorphosen zu durchqueren, den turbulenten und den konsequenten Naturalismus.

Die Stadt wie Wagners so Makarts, die Stadt der Schackschen Feuerbach- und Schwind- und Böcklin-Sammlungen, die Stadt der Maximilian-Straße und des Geibel-Parnasses, ein Wallfahrtsort der europäischen Bohème und eine Zapfstelle des deutschen „l'art pour l'art", dieses München Ludwigs II. gebiert (oder zum Wenigsten empfindet und verzeichnet) auch die ersten Erdstöße der Zola- und Ibsen-Zeit. Michael Georg Conrad öffnet hier die Pandora-Büchse seiner ‚Gesellschaft' (für Zola gegen Heyse, für Richard Wagner gegen die ‚Gartenlaube', für alle Helden: für Napoleon, für Bismarck, für Nietzsche) — indessen selbst der Schutzgeist Zola lehrt ihn nicht so sehr eine Kunst-Technik als eine Kunst-Ethik, Zola das fleischgewordene Gewissen eines Volks, der Tacitus des zweiten Kaiserreichs (ein Amt, das in Deutschland eben nur Nietzsche verwaltet, sonst nur in kleinem Kreis Paul de Lagarde und in größerem manche Historiker, voran ein Heinrich von Treitschke) — der Rest bei Conrad freilich ist ein Sturm und Drang voll Gier nach allem Drohend-Steilen und Lohend-Grellen, eine Art jungdeutscher „Brillanz" aus übertünchtem Klassizismus und unflüggem Pleinairismus, Pathos und Pose halb dithyrambisch halb leitartikelnd gesprenkelt. Der zweite Hüter des Münchener Vorhofs aber ist der Berliner Karl Bleibtreu — man mustere nur seine bunte Kinderschar: Da ist am Anfang die Reihe der preußischen Schlachtenbilder und am Schluß der gewichtige Bismarck-Roman (der Absicht nach das monumentale Epos der Zeit: der größte Stoff im größten Stil); da sind drei Dramen und zwei Schriften über Byron (den großen Interessanten, den Abgott Jungdeutschlands und internationalen Johannes des Übermenschen); daneben ein Roman ‚Propaganda der Tat' und einer mit dem schlichten Titel ‚Geist' (die Mittelglieder

zwischen der jungdeutschen ‚Ritter vom Geist'-Mode und der expressionistischen ‚Geist, werde Herr'-Mode); und schließlich Brot von Nietzsches Tisch: ‚Kosmische Lieder', ‚Heroica'-Novellen, ein Roman ‚Die Vielzuvielen'. Solcher Ideen- und Formen-Salat ist vorerst Münchener Kost.

Auch in Berlin entbrennt zunächst Bewegung um der Bewegung, Debatte um der Debatte, Gründung um Gründung und Klüngel um Klüngels willen. Die erste reife Frucht eines wirklichen Naturalismus, Liliencrons ‚Adjutantenritte', fallen 1883 windgepflückt und unbemerkt zu Boden. Auf dem literarischen Forum aber beschlagnahmen vorerst die Brüder Hart die Rednerbühne, jeweils das jüngste Jucken ihrer Pubertät hinausbrüllend, marktschreierisch in allen Gassen stümpernd, Journalisten noch in der Lyrik und Metaphysik — diesen Jünglingen mangelt der lange Atem: sie wissen nicht zu leiden und zu harren (grausam wie Nietzsche oder wachsam wie Zola, stolz wie George oder demütig wie Dostojewski). Ein erster Stoßtrupp verschwört sich im Konventikel „Durch" (einer bald durch-gefallenen nicht -gedrungenen Blase) [1], in Friedrichshagen tut sich ein Bund zur Menschenerneuerung auf (halb Quartier latin halb romantischer Orden), und bereits 1884 sammeln die ‚Modernen Dichtercharaktere' erste Freischärler (wie nachmals etwa der ‚Kondor' oder der ‚Mistral' oder die ‚Menschheitsdämmerung' die ersten Asyle des Expressionismus errichten): Conradi und Arent, Henckell und Hartleben, insgesamt 22 Beiträger. Die Wesenszüge indes resümiert der Erstling Arno Holzens, das ‚Buch der Zeit': Starke Zeitdichtung zwischen süßlichem Absud von ältlichem Bonbon- und Butzenscheiben-Kitsch, Rokoko-Singsang mit halb Baumbachschem halb Bierbaumschem Weinlaub im Haar neben wuchtiger Eisenbahn-, Stahlhammer-, Telegraphen-

[1]) Die lächerliche Wichtigkeit, mit der die landläufige Literarhistorie diesen und ähnlichen Harmlosigkeiten huldigt, fordert hier und anderswo schärfere Werturteile heraus.



Musik, sentimental-massive Doppeltöne manchmal voll der Anmut Heines manchmal voll der Stoßkraft Herweghs. So weit die erste Wirrung!

Auch die beginnende Konkreszierung des engeren, „konsequenten“ Naturalismus betrifft zunächst nur den Stoff: Max Kretzer „kreiert“ den Berliner Roman, das Epos vom Triumph des Amerikanismus über die pristina virtus und den ökonomischen Individualismus, im Stil mehr eines deutschen Dickens als eines deutschen Zola. Der engste Nachbar Kretzers ist Conrad Alberti, gleichfalls nicht Photograph sondern Ideolog, ein soziologischer Doktrinär ohne Wirklichkeitsblick und Naturahnung, kein Epigone der Flaubert oder Goncourt, vielmehr ein biederer Allerwelts-Lehrling Spencers und Comtes, gescheitert schon durch den grotesken Mangel an jeglicher Weltläufigkeit — Verhängnis des naturalistischen Parvenu: Wohl kann ein Shakespeare in dämonischer „Antizipation der Erfahrung“ (Goethe) das Ganze aller Welt- und Lebenskräfte in sich tragen, nicht aber ein junger Alberti aus Heringslaken-Horizont Kommerzienräte, Bankmagnaten, Industriebarone abzeichnen und reden lassen (vielfach mit der Unbefangenheit des kleinen Leopold, der sich die Engel im Himmel nur Mohren-Krapfen essend denken kann). Ein erstes stoffliches Kompendium aber dieses reifenden Naturalismus entrollt dann Hermann Conradi, in seinen beiden Zeitromanen ‚Phrasen‘ und ‚Adam Mensch‘, zwei Enzyklopädien nicht nur der neuen Thematik des Arbeiter- und Literatentums (wie für das jungdeutsche Reich die ‚Ritter vom Geist‘ und später für die liberale Krise Spielhagens ‚Problematische Naturen‘), noch weniger bloß anekdotenhaften Querschnitten durch die Epoche (in der Art von Bleibtreus ‚Größenwahn‘ und Bierbaums ‚Prinz Kuckuck‘), sondern der freilich blasig-brüchigen, bald lallenden bald schmetternden, mehr zeugnis- als gerichthaften Gestaltwerdung einer Seele in einem Weltbild (ein wenig dürren Ablegern des feisten Stamms von Immermanns ‚Epigonen‘ und ‚Münchhausen‘,

wo eben mutatis mutandis die Wesenheit Jungdeutschland aus dem Schlamm des redseligsten aller Schreibetage aufsteigt) . . . Diese näheren, kleineren Wegbereiter treten freilich die Spuren der ferneren, größeren Wegbereiter des Auslands, die ja als erste solche realistische Substanz mit idealhältigen und symbolträchtigen Spannungen geladen haben: Zola, der Stein um Stein erraffende Fröner, der den Mythos Balzacs polytechnisch entgottet, der den ästhetischen Naturalismus Flauberts in einen geradezu ethischen umwertet, senkt trotzdem in seine Kolosse eine Art innerer Gestalt, symbolischen Systems, eine fast modernistische Polarität des Konkretesten und des Abstraktesten. Der Klassiker aber der naturalistischen Symbolik, der naturalistischen Begriffs-Symbolik neben der neuromantischen Musik-Symbolik, bleibt Henrik Ibsen, der Analytiker und Metaphysiker des naturalistischen Kernproblems Wahrheit und Lüge und des naturalistischen Kernkonflikts zwischen Übermenschentum und Gemeinschaftsdienst, der Meister auch der allen Gattungen und Richtungen des Naturalismus (den ‚Neuen Gleisen' Holz-Schlafs wie dem Drama Hauptmanns und der Dramaturgie Otto Brahms) der Erzieher zur Kunstform geworden ist. Und selbst die amorphen Russen tragen vermittels des Symbols eine Art Formung in die störrischen Romanmassen. In diesem Zeichen also, nach jenen heimischen Entfaltungs- und Verdichtungs-Stufen, erblickt unser Naturalismus das Licht einer wahrhaften Kunstform, zuerst bei Holz der Manier und zuerst bei Hauptmann des Stils . . .

Wie nun malt sich in solchen Köpfen — vorerst auf mittlere Höhen visiert, die Überragenden sollen einzeln gewürdigt werden — Nietzsches Werk und Welt? Den Naturalisten gilt Nietzsche zunächst überwiegend als Agitator und Reformator, wie er den Neuromantikern vorab als Kolorist, als Virtuos, als immoralistischer Dionysier gilt. Und weiter wirkt der naturalistische Nietzsche nicht bloß doppelzüngigen Anstoß wie der artistische Nietzsche des Im-

pressionismus und Symbolismus, sondern er streut vorzüglich Fermente des Konflikts aus: vor allem des Konflikts zwischen Pathos des Übermenschen und Ethos der Arbeit. Freilich, die naturalistischen Zarathustra-Trabanten sehen in Nietzsche viel zu engstirnig einerseits den Erlöser des Ich und ästhetischen Immoralisten, andererseits den paradoxen Strategen des Chaos — ein Dilemma, das weder Ursache noch Wirkung, sondern eben Ausdruck ist der eigenen Gespaltenheit. Der so gesehene Nietzsche nun, trotz allem anarchistischen Elan, bleibt überwiegend doch Prophet eines ästhetisch produktiven, des irgendwie interessanten Lebens: Er hat noch manche Krone für den Überschwang des Leidens (für Tantalus, für den gefesselten Prometheus, vielleicht selbst für den Kaspar Hauser-Typ), keine mehr aber für das sich-Behaupten wider das Gewohnte und Gewöhnliche, für den Stellungskrieg der Entsagung, für den Dienst der Hände über die sola fides hinaus. Auch der Naturalismus ist vorerst von fanatischem Individualismus geschwellt: wie Jungdeutschland schwört er bei Byron, befördert er eine hyper-personalistische Frauenemanzipation, schwelgt er in der fast religiösen hero-worship der Strauß oder Comte. Zugleich aber strebt er vielfach die anscheinend antisozialen und antiethischen Motive Nietzsches polemisch zu korrigieren — anmaßend wie immer der frühe Paul Ernst, breitspuriger Johannes Schlaf, am folgerichtigsten wohl Karl Hauptmann (der dennoch nicht so sehr den wirklichen als den ornamentalen Nietzsche der Neuromantik befehdet). Indessen zum größeren Teil wird nach Kompromissen gesucht, der Umwertung als Umwertung ein soziales Moment abgezwungen: So erwächst jener Dualismus von Ich- und Gesellschafts-Kult, wie ihn der Edelanarchismus der Hart und Wille, Conradi und manchmal selbst Dehmel verkündet, und wie ihn etwa Holzens Komödie ‚Sozialaristokraten' verspottet. Die Spannung hingegen von, grob gesprochen, Sozial- und Individualethik, die in Georges ‚Stern des Bundes' anklingt, die die Besten der expressio-

nistischen Generation durchbebt, die dem Nietzsche-Bild unserer Gegenwart einen der auszeichnendsten Züge gibt, diese Einform bleibt Nietzsches frühesten Erben noch fremd. Vielmehr wird der Widerstreit von kommunistischer Apotheose alles Kreatürlichen und vermessenster Ächtung der Vielzuvielen zumeist in fahrig-wildem Schwanken ausgelebt. Alle Herzen teilt jener (in vieler Beziehung schon jungdeutsche) Riß, wie ihn etwa ein Ferdinand Lassalle in Lehre und Leben bezeugt: der Herold des vierten Stands stirbt in hoffnungslosem Duell einen chevaleresken Hidalgo-Tod. Ein Bruno Wille rüstet solchen Widerstreit schon im Titel der ersten Gedichtsammlung: ‚Einsiedler und Genosse', auch Dehmels ‚Mitmensch' ist gleicher Konflikte schwanger, ja schon der Nachbarschaft der nationalen und der sozialen Tendenzen entspringt ein verwandter Zwist (bei Bleibtreu und Alberti und den Hart, sogar bei Wildenbruch — gespornt auch durch das frühe Behaben Wilhelms II.). Auch Hermann Conradi verkörpert das naturalistische Oszillieren von Pol zu Pol (entgegen Nietzsches Koinzidenz der Extreme), ebenso großbrockig wie hypochondrisch, ein nach-Nietzschischer Typ des dekadenten Proletariers und hysterischen Parvenu, der Daradiridatumtarides des Naturalismus (Schmuckwörter wie „wahnsinnsverkrampft", „dämonenüberstampft", „wiedergeburtsbeglückt", „märchenversunken", „schmerzzerwittert", sind ein paar Akkorde seiner ‚Lieder eines Sünders', und diese Scheidemünze geht hurtig von Hand zu Hand, zu Ludwig Scharfs ‚Liedern eines Menschen' und ‚Tschandala-Liedern' oder zur Nietzschisch gespickten Bildungslyrik der Julius Hart und noch Alfred Mombert). Die tiefste Prägung aber jenes egoistisch-sozialistischen Zwiespalts waltet bei Henrik Ibsen: Links Altruismus Wahrheitsliebe Freiheitsschonung und verwandte „Stützen der Gesellschaft", rechts Borkman-Wille zur Macht und Hedda Gabler-Ruf nach dem Übermenschen, das moralisch-ästhetische Entweder-oder im Spiegel der zartesten Seelen-Verhältnisse, darüber die Brücke des

„dritten Reichs", erst in Julianischer Vision und dann als Rosmerische Utopie (an einen Einfluß Nietzsches auf Ibsen ist freilich nicht zu denken: Motive des Problemkomplexes „blonde Bestie" begleiten den Nerv schon der ‚Kronprätendenten', 1863, und die christlich-antike Synthese in ‚Kaiser und Galiläer' ist schon 73 vollendet — eher muß Kierkegaards Wirkung erwogen werden). Erst Strindbergs frühe Herrenmoral (‚Tschandala', 1889) weist greifliche Nietzsche-Spuren, wie denn gerade zur Zeit des Turiner Zusammenbruchs die eigentliche europäische Epidemie entbrennt. Berliner Studenten begrüßen den „Alles-Zermalmer"[1]) (mit diesem Mendelssohn-Wort wird hundert Jahre vorher Kant empfangen); Brandes in Kopenhagen widmet ihm 88 die ersten öffentlichen Vorträge; bald emanzipatorische bald misogyne Botschaften berufen ihn als Zeugen; der Übermensch spukt noch in populärer Meinungsmache, mag er wie bei den Sudermann und Hartleben und Fulda belletristische Kamine zieren (und noch mehr im typischen Frauen-Roman, von Helene Böhlau bis Maria Janitschek), mag er als Zerr- und Schreckbild in die Gartenlaube grinsen wie in der Sippe der Tendenzromane[2]) (zum Beispiel Wilbrandts ‚Osterinsel' oder Heyses ‚Über allen Gipfeln' — zu schweigen von der Sphäre, die in Otto Ernst nach unten gipfelt)[3]).

Indessen der Naturalismus folgt nicht bloß einem Ziel — bereits der kesse Impresario Arno Holz, Reklamechef und Patentanwalt des vermeintlich konsequentesten Naturalismus (voll betonener Selbstassertion der pedantische Queru-

---

[1]) Einzelheiten bei Hans Landsberg: ‚Friedrich Nietzsche und die deutsche Literatur', Leipzig 1902.

[2]) Die Mutterstute dieser Rosinanten heißt ‚Eritis sicut deus' (anonym vorgeritten von Wilhelmine Canz).

[3]) Von solchem Für und Wider der Lehren und Überzeugungen kehrt sich bereits die Neuromantik ab. — Halb in die Welt der ‚Dionysischen Tragödien' Pannwitzens, halb in den Kreis der Bertramschen Apotheose weist ein „Nietzsche-Roman" wie Walter Hauffs ‚Im Siegeswagen des Dionysos'. — Das Nietzsche-Bild der Memoiren aber bleibt hier aus Pietät außer Erörterung.

lant eines vorweg verlorenen Prozesses), ist eine der vielgewandtesten Odysseus-Naturen der deutschen Dichtung (vergleichbar jenem Tausendfüßer Ludwig Tieck, der vor und nach 1800 vielfach ein Ähnliches bedeutet wie um 1900 Arno Holz); aus Berlin N spornt er „sein Flügelroß in rote Fixsternwälder, die verbluten", teils in das Whitmanische oder das japanische Orplid des Impressionismus, teils in siderisch-asphodelische (Mombertisch-Scheerbartische) Dämmerungen des Symbolismus, er schwenkt selbst in barocken Manierismus ab (und in den ungewollt-unbemerkten Rokoko-Tönen des ‚Dafnis' ist mancher Vorklang der Bierbaum und Hartleben), er kehrt sogar in epigonische Dramatik und in wahre Unterhaltungs-Lyrik ein; alle Wirklichkeit knetend und keine Wirklichkeit schaffend, mächtig jegliches Inhalts und keiner Welt, Gewänder und Masken tragend wie tönendes Erz und klingende Schellen, in aller Mannigfaltigkeit der Künste unteilhaft der Eigendimension der Kunst — auch Berge von Spänen machen noch keinen Baum, tausend Bilder verreckender Gäule bergen gar nichts vom Wesen des sterbenden Tiers, und selbst in Bibliotheken von Biographien lebt oft kein Faden von wahrer Geschichte . . . Doch auch die Erfüller des Naturalismus sind stets Überwinder des Naturalismus! Sie alle haben jenen pseudo-Nietzschisch promethidenhaften Spaltungszustand, das Hinundher zwischen Stirner und Weitling, Zola-Positivismus und Zola-Dekadenz, jungdeutschem Pathos und neudeutscher Arbeit, Metaphysik und Statistik, diesen naturalistischen Dualismus zum Teil durch eigenbürtige Einform vermieden, zum Teil durch höhere Spannung und überlegene Weite zur Koinzidenz, zumindest zur Annäherung an die Koinzidenz der Extreme geläutert. Solche Beschaffenheit enthebt sich freilich auch der seelischen Ebene und der poetischen Sphäre der naturalistischen Ära. Die Nietzsche-Perspektive kann hier füglich nur im Sonderraum jeder Einzelpersönlichkeit aufgezeigt werden. Am Nietzsche-fernsten unter wohl sämtlichen Großen des Zeitalters entwickelt sich Gerhart Haupt-

mann, am triebhaft-wildesten pulst Nietzschisches Halb-Nietzschisches in Liliencron, am hellsten und bewußtesten in Richard Dehmel, am beharrlichsten in Thomas Mann. Diese Bewohner selbstgeschaffener Planeten also sind nunmehr auf Hauptachsen der Nietzsche-Problematik zu beziehen!

Zunächst nur Hauptmann hat den „coin de la nature" zum in sich erfüllten, beseelten Kosmos gewandelt; er hat einer Skizzen- und Genre-Kunst — so häufig er selbst in der Skizze, im Genre stecken bleibt — Substanz und Essenz gewonnen, Beziehung zu menschlich Höchstem und Tiefstem, Ausdehnung in alle Bereiche des Traums und des Mythos und selbst der Ekstase; er hat positivistischen Schablonen Begriffe von Inspiration und Intuition erobert. Auch Hauptmann freilich fußt in reproduktiver Methode: seine Sinnlichkeit neigt zu Spiegel und Echo, seine Dichtung ist voll von Entlehnungen Bearbeitungen Kopien, noch seine Phantasie scheint in Kindheitserinnerungen den reichsten Hort zu besitzen. Auch Hauptmann bleibt ein Stoffdichter, struppig und ungeschlacht in Sprache und Vers, insgemein bar jedes Begriffs des Abgeschlossenen, Vollendeten: Er weiß nicht, was fertig und unfertig ist, sämtliche Dramen sind Torsi, sein Schaffen steht geradezu unter der Psychologie des Abortus (der Schöpfer des ‚Quint' und der ‚Pippa', des ‚Geyer' und ‚Henschel' gibt rohe Gemächte heraus wie ‚Die Jungfern vom Bischofsberg' und ‚Dorothea Angermann'). Trotzdem bleibt Hauptmann der markigste Bauer des Naturalismus, der einzige wahre Vertreter naturalistischen Stils! Der Hauptmannsche Naturalismus ist vorweg nicht bloße Manier, sondern immer auch Ethos: umfassende Menschlichkeit wenn auch nicht von Goethischer Höhe und Helle so doch von über-Kellerischer Weite und Fülle, bejahende Weltoffenheit trotz tiefem Wissen des Leids, in allem Händebreiten über Dürftigkeit und Unterdrücktheit frei von rührsamer Betulichkeit. Hauptmann schafft freilich selten eine runde Statue (wie etwa im ‚Ketzer von Soana'),

zumeist holt er aus schon gegebenen Relief-Ansätzen organische Formen heraus. Immerhin waltet hier kein technisches Prinzip, sondern Drang nach dem „Wesen der Dinge“: schlichte Beschränkung auf die einfältigste Einfachheit dramatischen Geschehens (wohl kommt es selten zu tragischer Wucht, aber es kommt auch nie zu theatralischem Kniff), Verzicht auf alle Intriguen und allen Effekt (schon in dieser Preisgabe der Requisiten des Arronge- oder Sardou-Theaters liegt ein kühner Aufstieg), das unbezwinglich redliche Beharren nur im Selbsterfahrenen und Selbstermessenen (ohne den kürzesten Schritt in unkontrollierte Phantastik, in jedes Motiv das nicht sämtlichen Wurzeln und Wirkungen nach durchlebt und beherrscht wäre) . . . Trotz allem Naturalismus bleibt Hauptmann der zeitloseste, doktrin- und klüngel-feindlichste dieses Geschlechts — ein Pate noch der neuidealistischen Erstlinge unseres XX. Jahrhunderts (kosmisch in der ‚Pippa‘, psychologisch in den Balladenstücken, religiös im ‚Emanuel Quint‘, moralistisch im ‚Weißen Heiland‘, neuklassisch-neuepisch in der ‚Anna‘ und im ‚Till Eulenspiegel‘). Keinen der Jungen am Jahrhundert-Ausgang hat das Licht des Übermenschen weniger geblendet als Hauptmann — schon dies ein Zeugnis seiner Wurzelkraft. Auch der individualistisch-sozialistische Zwiespalt der Zeit macht dem Menschen und Künstler Hauptmann nicht heiß: wohl zeichnet auch er den Epochen-Typ, Tragik auslösend in der Gestalt Alfred Loths in ‚Vor Sonnenaufgang‘ (dieser Titel steht übrigens über der 4. Rede im III. Teil des ‚Zarathustra‘), tragisch leidend und scheiternd im Helden der ‚Einsamen Menschen‘ — indessen schon der ‚Florian Geyer‘, dessen Tragik so naheliegender Weise (auch übereinstimmend mit Hebbel oder Ibsen) aus jenem Zwist von Heldentrotz und Gemeinschaftsdienst sich entspinnen ließe, verweilt nicht bei solchem Konflikt. Soll indes Hauptmanns Eigenstes auf Nietzsches Stern visiert werden (es tritt dadurch natürlich in keinerlei Abhängigkeit, nur in die säkulare Perspektive), dann ist summarisch hin-

zuweisen auf sein wahrhaft stil- und weltbildschöpferisches Vermögen, ebenso das Spirituellste und Ätherischste in weitem Maß zu naturalisieren wie umgekehrt das Greiflichste und Nächste zu monumentalisieren: Wie Nietzsches Naturalisierung und Vitalisierung der Wissenschaft der Moral der Metaphysik ebenso neue Fragestellungen von fernster geschichtlicher Tragweite weckt wie neue Lebensformen von höchster künstlerischer Fruchtbarkeit, so oder dessen nicht ganz unwürdig hat Hauptmann etwa im ‚Armen Heinrich' (trotz mangelnder Plastik) alle Tiefen nazarenisch-Parzivalischer Durchwühltheit naturalisiert, in der ‚Griselda' (neben viel Mißglücktem) manche Weihe manchen Zauber legendärer Minne, im Odysseus-Drama ein Stück heldischer Antike, und selbst die hehre Seele des alternden Kaisers Karl in ihrer flackernden Mischung von Schwerblut und Feuerblut, Dumpfheit und Zartheit, frühchristlicher Milde und furor teutonicus (in diesem „Zugleich" von Dimensionierung und Differenzierung nicht allzu fern Shaws Julius Caesar, der freilich mehr Gestalt ist und weniger Relief). Umgekehrt aber hat Hauptmann auch alle geistigen Felder natürlicher Kräfte durchmessen: Wie lauter ist menschliche Würde noch in den Niedrigsten erschaut, in den ‚Webern'! Wie viel Größe und Vornehmheit webt um den ‚Florian Geyer', den Mann des Glaubens nicht Werks, den Ritter des brennenden Rechts und der dornigen Krone, von allen Hunden gehetzt nur das blanke Schwert und den Stumpf der Fahne umklammernd. Wie viel Erlösungs-Sehnsucht pocht im ‚Fuhrmann Henschel' (an sich freilich keiner Tragödie, nur einem dialogisierten Genrebild) innerhalb eines bewußt mechanistischen, auf Unfreiheit des Willens gegründeten, der Theorie nach fast materialistischen Weltbilds — noch die Metaphysik der ‚Pippa' ist positivistische Metaphysik, Darwinische Religion, mythos atheos: ein Zeugnis dichterischer Allmacht, ein Zeugnis der Weltträchtigkeit aller lebendigen Materie. Oder wie viel Musik zittert man sage nicht im ‚Hannele' (denn da bersten die

Linien), doch noch im spröden und vielfach erborgten Kontur einer ‚Elga' — wie viel Chopin geht in die realistische Substanz! Und wie viele Dämonen zucken selbst aus dem zähen Teig der dramatisch mißratenen Balladenstücke (der ‚Winterballade', des ‚Indipohdi', des ‚Veland': zunächst in Akte gesulzter Betrachtungen aus aller Welt zusammengeschabten Gallerts, dennoch im Sand wahnschaffener Bearbeitung Demantsplitter genialer Psychologie einschließend, Psychologie insonderheit der göttlichen und tierischen Extreme im Menschlichen). Und noch vor Hauptmanns jüngsten Bastarden, auf die kein jugendliches, tat- und leidbereites Aug ohne den Haß zu tief enttäuschter Liebe blickt, behauptet sich das Urteil: Was Hauptmann hervorbringt, ist irgendwie organisiert mit Blutkreislauf und Rückenmark, kosmisches Plasma (Plasma nicht morphé), nie protokollierte Realien „vus à travers un tempérament" — allein bei Hauptmann birgt schon das gegenständliche Was, der nicht bloß gesichtete oder gesiebte, sondern verdichtete und verinnerte Stoff die poetische Energie (als Substanzschöpfer[1]) streift Hauptmann bis an Rodin: eine Art Hauptmann-Menschen ohne Hauptmann-Schwächen) ... Bei Hauptmann also eröffnet sich die ungeheuerste geistig-sinnliche Polarität zuerst des naturwissenschaftlichen Kosmos, dann eines grenzenlosen Natur- und Lebensreichs; sein vorerst einschichtig-spröder Begriff der Wirklichkeit (einer positivistischen „Natur") weicht mehr und mehr einem fast kontrapunktischen Begriff des Lebens (der idealistischen „Natur"); um einen solchen Lebens- nicht Wirklichkeits-

---

[1]) Auch die geringe Knüpf- und Scheidekraft des Hauptmannschen Intellekts gehört zum Wesen solcher Dichterschaft. Wo das naturalistische Konzept (selbst in artistischem Sinn) geistreich wird, da ersteht bereits jene halb impressionistische Zeichnung wie im Dichterischen bei Schnitzler oder im Malerischen bei Liebermann. In Hauptmanns Gemälden aber sind keine Liebermannischen „Falken" (wie etwa in den experimentalen Einaktern Schnitzlers), sondern Funken vom Herd Wilhelm Leibls.

Begriff kristallisiert die Ein- und Ganzheit des Hauptmannschen Werks. Und diesem in gewisser Hinsicht eben Nietzschischen Aspekt entspricht seine Spannung von erdigstem Sachensinn und schwebender Symbolik, von zartem Realismus und wuchtendem Fresko. Als Gesamtgestalt freilich bleibt Hauptmann Nietzsche viel ferner als irgend ein Eigener um 1900.

Kompakter ist der Nietzsche-Vitalismus in der Dichtung Liliencrons. Den Nerv auch dieses Stils bildet nicht mehr ein statischer Wirklichkeits- vielmehr ein dynamischer Lebensbegriff. Liliencron, in den ‚Adjutantenritten' erster Meister der „Sekunden"-Technik, wird zur Fuge von Naturalismus und Impressionismus: Ein Reiter und Jäger voll Raubvogelsinns und Urwaldinstinkts und heidnischen Herrentums, ein Sänger nicht Lenauisch-Eichendorffischer weekend-Landschaft sondern Hamsunisch-Lagerlöfischer Eiszeit-Landschaft, Farbe schier tastend und Licht schier greifend, Entfernung und Schattung malend wie harte Gegenstände, und dennoch nicht nur vibrierend wie die Äolsharfen Manet und Monet, sondern auch einhauend wie der Panther Gauguin und der Eber Corinth; ein naturalistischer Berserker nicht ohne Anpassung an den impressionistischen Porzellanladen eines wenigstens Potsdamer Rokoko, trotz schwerer Faust voll Fontanescher und bisweilen fast melancholischer Grazie[1]), Vollender nicht eines Reiz- vielmehr eines Wesens-Stils (also des phänomenologischen nicht phänomenalistischen Aspekts), im Gleichnis eine Art Mitte zwischen Cézanne und Leibl; im engeren Sinn Nietzschisch aber vornehmlich in seinen panästhetischen, panvitalistischen Bildern des Kriegs: des „god kissing carrion", der Rubens-Orgie des über Mord und Brand

[1]) Ein Hauptzeuge der altpreußischen Herzenshöflichkeit, wie sie am überwältigendsten wohl aus Bismarcks Brautbriefen spricht — und wie sie der oft neben Liliencron genannte Börries von Münchhausen ganz vermissen läßt.

triumphierenden Lebens, des Kriegs als Daseinssteigerers wie ihn sonst nur der ‚Wille zur Macht' verkündet — und wie ihn nachmals, allerdings in grandiosen (noch Nietzsche-näheren, mehr an den ‚Zarathustra' als an den ‚Willen zur Macht' rührenden) Antinomien, Ernst Stadlers ‚Aufbruch' beschwört. Den apokalyptischen Krieg des großen Umwerters freilich läßt Liliencrons Erdentag, voll von lärmendem Diesseitskampf und flüsternder Todesahnung, ohne tieferen Anteil vorüberziehen.

Zum eigentlichen Selbststreit Nietzsches bekennt sich erst Richard Dehmel, der wohl am härtesten und zähesten mit Zarathustra gerungen, bis er auf eigenem Weg — „Sei ein Mann und folge mir nicht nach!"[1]) — den Segen empfangen hat: die (für Dehmel eben erreichbare) Spannung von einerseits Wahrheitsliebe und Brüderlichkeit und Ehrfurcht vor der Arbeit (item den Vielzuvielen) und andererseits dem heroischen Päan des Lebens. Robuste Intellektualität und hitzigste Sinnlichkeit durchkreuzen und durchdringen sich (immer auf Dehmelschem Niveau, das das gemein-naturalistische oft nicht weit überhöht) zu rassigster Glut des Verstands und wissendster Durchhellung des Instinkts. Brennende Vitalität und gläubige Humanität werden in einer geraden Männlichkeit eins. Und Nietzsche-Züge trägt auch Dehmels Wagner-Flucht, gleichfalls Flucht vor dem Wagnertum in der eigenen Seele, Ausrottung des Erotomanen Theatralischen Gesalbten Schwelgerischen Unwahrhaftigen der Modernität, Läuterung neuromantischer Spaltung zu manchmal fast neuidealistischer Spannung (die freilich bei Dehmel, entgegen Nietzsche, auch noch die demokratischen und sozialen Extreme umgreift) . . . Dehmel birgt menschlich vorerst ein Erbteil von Liliencrons Rasse: die amoralisch-alogische Sicht des Lebens als Kriegs und des Kriegs als Lebens, das ohne Um- und Rückblick hinstürmende Vertrauen in den Wert und die Schönheit des

[1]) Vgl. jetzt auch die ‚Bekenntnisse', Berlin 1926, S. 127 ff.

Wirklichen, die innige Kenntnis der Leidenschaften (bei Dehmel freilich auch schon in den Baudelairischen und d'Aurevillyschen Seelenlagen). Verbissen aber trotzt Dehmel, ein früher Bismarck-Enthusiast und später Feldsoldat, dem hypertrophen Ich den Dienst an der Gesellschaft, die Demut vor Opfer und Arbeit, das heldische Dennoch zu Leid und Unvollkommenheit ab — noch in den Feldbriefen waltet die höchste Spannung von, freilich anti-Stirnerisch ordnungsbejahendem, Größenwahn und, freilich anti-russisch tatenfroher, Nächstenliebe. Persönlichstes und Überpersönlichstes paaren sich aber auch in Dehmels fast Strindbergischem Abgründesucher- und Teufelsversuchertum, in Dehmels Nietzsche-Osmose von heißestem Fühlen des Wissens und kältestem Wissen des Fühlens: „Aber die Liebe ist das Trübe" heißt es im Leitgedicht des Zyklus ‚Aber die Liebe' — und gleicher Sinn wohnt auch in den ‚Verwandlungen der Venus': In allen Räuschen der Venus pandemos und primitiva und bestia sucht Dehmel, die Brünste nicht Wagnerisch eliminierend (das hieße mönchische Askese) sondern Nietzschisch equilibrierend (nur das ist Zarathustras soldatische Art), die Venus sapiens, Venus regina, Venus universa. Inmitten alles Sündenpfuhls der auf dem Bauch kriechenden Tierheit, in allen Ekel- und Aases-Meeren behauptet sich Satan polemos, Schmerz als Befreier, Haß als Erzeuger, Überwindung als Himmelsleiter. Das Leben als Leben und nicht erst der Tod wölbt die Brücke ins Jenseits — das Thema der ‚Lebensmesse' in seinem vielbewußten Gegensatz zu Przybyszewskis ‚Totenmesse' (diesem hohen Lied der Dekadenz): Dem Neuromantiker und Wagnerisch-Chopinischen Eschatologen Przybyszewski löst der Tod alle Rätsel des Lebens, dem Naturalisten und Nietzschischen Vitalisten Dehmel erschließt das Leben als solches die Jenseits- und All-Offenbarungen. Dehmels Erkenntnis also ist Tochter des Lichts nicht der Nacht: Das Leben trägt sich hier gleich einem Ordenskleid. In all dem aber ist ein Stück Einform von Apollinischem und Dionysischem, eine Art

von heroischem Vitalismus und heroischem Moralismus, das Ja im Nein und Nein im Ja des schöpferischen Nietzsche-Kriegs. Der hellste Nietzsche-Einklang freilich bleibt Dehmel versagt: Auch Dehmel, vielfach gleichsam noch gehobener Conradi oder gesteigerter Mombert, ebenso feurig wie zerrissen bald ins Übermaß der Fleischlichkeit bald in forçierten Spiritualismus oszillierend, schreitet bei aller Wahrhaftigkeit häufig mehr im Tschandala- als im Zarathustra-Takt: im Rhythmus mehr des Hinundher als des Zugleich. Auch Dehmels kosmische Sichten haften oft allzu eng an den erotischen. Auch Dehmel röstet füglich noch im Fegefeuer zwischen der dualistischen (mehr Wagnerisch-neuromantischen) Modernität des XIX. Jahrhunderts und dem (mehr Nietzschisch-neuklassischen) Idealismus der jüngsten Epoche. Hier ist also zwar keine leibvergottend-gottverleibende Mitte, doch immerhin das Steuer nach polarer Synthesis.

Weiter hinaus über das XIX. Jahrhundert wächst der Realismus Thomas Manns, des Gipfels der — bisweilen reichlich akademischen — naturalistischen Ausläufer unter dem Folge-Geschlecht. Fast wie ein Hofmannsthal von früh mit außerordentlichem Lebenswissen ausgestattet (die ‚Buddenbrooks' sind das gerade Gegenteil des weltfremd-überlieferungsfremden Gestümpers der achtziger Jahre), beginnt er mit einem dunklen Gemäld des Verfalls, umkreist er immer wieder das Tonio Kröger-Problem (das Problem aller ‚Tristan'-Novellen, schon des ‚Kleinen Herrn Friedemann', zum Teil der ‚Königlichen Hoheit'): das Verhältnis des Ausnahmemenschen, des durch Leid oder Adel Ausgezeichneten, zu Welt und Umwelt (auf den Fall des Dichters bezogen: das Verhältnis von Leben und Kunst). Mann aber setzt dem sich-Verbohren in Exzentrisches und Raffiniertes und Satanisches, dem offenen und heimlichen Egotismus sein Ja zur Nächstenpflicht entgegen, zum mühseligen nicht nur zum überschwenglichen Leben — im ‚Tonio Kröger' heißt es, etwas dick: „Der ist noch lange

kein Künstler, dessen letzte und tiefste Schwärmerei das Raffinierte, Exzentrische, Satanische ist, der die Sehnsucht nicht kennt nach dem Harmlosen, Einfachen und Lebendigen, nach ein wenig Freundschaft, Hingebung, Vertraulichkeit und menschlichem Glück, — die verstohlene und zehrende Sehnsucht nach den Wonnen der Gewöhnlichkeit!" Indessen daß es hier nicht umgekehrt bloß auf Beschneidung extremer Schößlinge ankommt, sondern auf Widerstreit und Gleichgewicht lichter und dunkler Dämonen (item nicht auf „poetischen", sondern auf „idealistischen" Realismus), bezeugt bereits das (1909 geschriebene) Schlußstück der Sammlung ‚Rede und Antwort': „Ohne die Erkenntnis der Sünde, ohne die Hingabe an das Schädliche und Verzehrende ist alle Moralität nur läppische Tugendhaftigkeit. Nicht Reinheit und Unwissenheit sind der in sittlichem Sinne wünschenswerte Zustand, nicht egoistische Vorsicht und die verächtliche Kunst des guten Gewissens machen das Sittliche aus, sondern der Kampf und die Not, die Leidenschaft und der Schmerz". Geradezu Nietzschisch vollends tönt es am Ende: „Der ist gewiß der Größte, welcher der Nacht die Treue und Sehnsucht wahrt und dennoch die gewaltigsten Werke des Tages tut". Und die ‚Betrachtungen eines Unpolitischen', die dann das offenste Bekenntnis zu Nietzsche ablegen, ziehen so rund wie behutsam die Summe: „Ich gehöre geistig jenem über ganz Europa verbreiteten Geschlecht von Schriftstellern an, die, aus der décadence kommend, zu Chronisten und Analytikern der décadence bestellt, gleichzeitig den emanzipatorischen Willen zur Absage an sie, — sagen wir pessimistisch: die Velleität dieser Absage im Herzen tragen und mit der Überwindung von Dekadenz und Nihilismus wenigstens experimentieren". Von allem Naturalismus aber bleibt dieser Stil schon durch die Idealität, von allem poetischen Realismus schon durch die Polarität geschieden — auch Mann hat die sentimentalisch-morbiden Triebe nicht harmonisch eliminiert, vielmehr

kontrapunktisch equilibriert[1]). Hier riecht es nach Morgenwind . . .

Vor dem Einzug aber in dieses Neuland sei vorerst noch die Phalanx der Jahrhundertwende weiter abgeschritten!

Gleich ihrer Ahnfrau um 1800 ist auch die Neuromantik um 1900 vorerst der Ausbruch von irrationaler Lava in einem Zeitalter der „Wissenschaft und Technik", in einer Dichtung der biologischen und soziologischen Raison: Nur daß — zum Ersten — diese Ströme hier nicht in das Seelisch-Landschaftliche, Realistisch-Idyllische sich ergießen, sondern fast ausschließlich ins Seelisch-Kosmische, Metaphysisch-Orgiastische; und daß — zum Zweiten — hier in weit höherem Maß als im frühromantischen Reich der Trieb ins All und ins Dunkel nicht klassische Formen auflöst, sondern im Gegenteil mit virtuoser Artistik sich umhegt, oft schlechtweg romantische Lebensanschauung geradezu klassischen Auffassungen von Poesie und Poetentum gattend. Überall aber bleibt die Neuromantik mehr Gefühl als Wille, mehr Schauen als Kneten, überall freilich in tausend Zwischenzuständen von Unmittelbarkeit des Mittelbaren und Mittelbarkeit des Unmittelbaren um Nietzsches zentrales Struktur-Problem kreisend . . . Der Name Neuromantiker allerdings ist dem Dichter stets unwillkommen, scheint er doch vorweg einen Stempel von restaurativem Epigonentum zu tragen. Indessen geisteswissenschaftlicher Betrachtung liegt nichts ferner als solche

[1]) Mit diesem Zentralproblem Manns — es wird am feinsten und klügsten verfolgt von H. Back: ‚Thomas Mann. Verfall und Überwindung', Wien 1925 — vergleiche man noch bei Ricarda Huch die Konflikte und Kompromisse des Hymnus „O Leben, o Schönheit" mit protestantischem Ethos.



Subsumtion; wir kennen keinen, der nichts anderes wäre als Neuromantiker oder Expressionist (er wäre sonst ein einmal für allemal ausrechenbares und seinem So-sein nach für alle Zukunft zu vergessendes Retorten-Produkt); wir würdigen demgemäß niemanden bloß nach dem Umfang seines Anteils (der für den einen entscheidend, für den nächsten belanglos ist) an Impressionismus und Symbolismus — wodurch sich allerdings Unstimmigkeiten zwischen dem Grad der Schätzung und der Ausführlichkeit der Behandlung nicht immer vermeiden lassen. Wir sind eben nicht nur Wahrer und Wiederholer, sondern auch Sichter und Mehrer ästhetischen Lebens — wir heben und prägen ästhetische Werte, die zu entdecken und erhellen nicht das Amt des Dichters sein kann: was der Dichter für sich ist, das bleibt er auch hier; mit jedem geistigen Band aber wächst ihm sowohl ein impliziter Spiegel seines Wesens als auch eine explizite Geltung seiner Seinsform zu, wird Neues (von ihm selbst nicht Auswirkbares) an ihm sichtbar; und es ist das Mal gerade des Großen, daß ihn noch höchstgesteigerte Beziehungsfülle nicht desto erschöpfter zeigt (wie dies das untrügliche Los des Manieristen bleibt), sondern gerade immer unerschöpflicher: Geibel und Heyse und Vettern versinken zusehends in Bottichen des Klassizismus oder Realismus, ein Hauptmann hingegen erschließt gerade der Durchforschung etwa sämtlicher naturalistischer unzählige neue Zusammenhänge . . . Trotz all dem aber ist das Gemeingebild Neuromantik keineswegs bloße Arbeitshypothese, sondern ein notwendiges Glied des säkularen Organismus: Sie verkörpert einen (zunächst nur vag zu umschreibenden) Spaltungs- und Spannungszustand, der zwischen einerseits dem Wagnerisierenden Nebeneinander von apollinischen und dionysischen Kräften und anderseits der Zarathustra-Kontrapunktik seine Art Synthese von All-Sicht und Form-Kunst sucht (diese romantisch-neuromantische Synthese, in der das klassische Problem der Idealität, der neuplatonische Akkord der Renaissance, der christlich-

antike Konflikt des deutschen Geists, die Nietzschische Koinzidenz des Monumentalen und Interessanten und alle mit diesen verbundenen Kräftespiele in eine epochale Metamorphose treten). Der symbolistische Flügel nun erringt vorzüglich jener All-Anschauung gültige Gestalt (bei aller Wahrung dieser, vielfach virtuosen, Koloristik), der impressionistische Flügel erweist sich besonders in Sachen der engeren Form-Kultur fruchtbar (so wenig er — entgegen etwa seinem Pariser Pflegevater — dem Drang in das Innere der Seelen und Dinge entsagt). Im Folgenden sei die Neuromantik zunächst durch ihre zentraleren symbolistischen Züge vertreten — die Eigenart der impressionistischen soll am Ende hinzugefügt werden.

Die Neuromantik führt also zunächst einen wesentlich antinaturalistischen Gegenstoß[1]) — nicht freilich wie die Altromantik Flucht aus Mendelssohn-Schule in Eichendorff-Landschaft, aus Lessingischem Ernst in Tieckisches Spiel, aus Nicolais Vernunft in Wackenroders Gefühl (was auch vermöchten die Taugenichts-Wälder, die Mittelalter-Inbrunst, die Bürger-Satire wider den Siegeslauf des Stahls und Betons!), vielmehr ein Entweichen nach oben und unten: in ganymedische Flüge Rilkes und prometheische Würfe Dehmels, in Hofmannsthalisches Alleben und R. A. Schröders Stuckens O. zur Lindes Unterwelt, in Holzens oder Hilles Orplid und Whitmanisches no-man's-land, in den Äther des Mombertschen ‚Äon‘ oder in die Ekstasen ‚Dionysischer Tragödien‘ Rudolf Pannwitzens, in des Nietzsche-Apostaten Paul Scheerbart protuberante Konstruktionen von Himmelsräumen und Mondmenschen und des Nietzsche-Apostels Christian Morgenstern metaphysische Geometrie von tollkühn gesetzten oder vertauschten transzendentalen Kategorien. Entwindet sich so die Neuromantik

[1]) Der demgemäß zum Teil aus dem Naturalismus als solchem hervorbricht: bei Holz und Hille und Schlaf, im Friedrichshagener Kreis Bruno Willes, in Scheerbarts und Evers' Wandlung von reformatorischem Wollen zu halluzinatorischem Schweifen.

den eisernen Fäusten des Amerikanertums durch Einkehr in die vierte Dimension, so trotzt sie ihnen offen und häufig herausfordernd durch das Bollwerk der Form: Sie kündet den Adel des nicht erst auf Wirkung und Zweck, sondern auf die Vollkommenheit und Vollendetheit in sich gegründeten Kunstwerks — sie fragt gleichsam mit Walter Pater: „Wer wollte die Rundung eines einzigen Rosenblatts gegen das gestaltlos unfaßbare Sein austauschen, das Plato so hoch stellt?" Sie kündet die Unsterblichkeit der Nuance und des Melos ohne die großen Worte, die schweren Rhythmen, die lauten Effekte (wie dies bereits Verlaines ‚Art poétique' kanonisiert). Und sie kündet die Vitalität nicht des Willens (des Ellenbogens), sondern die Vitalität des in sich versenkten Gefühls, der intensivsten und sordiniertesten Kontemplation, aller Mächte des Schweigens und Harrens — wie sie zum Beispiel Hofmannsthals früheste Lyrik gestaltet, in ihrem transluzid-panentheistischen (das Ich verallenden und das All in Bezüge des Ich verwandelnden) Lebensbegriff teilhaftig des frühesten Vorher und letzten Nachher der Dinge; oder gar Rilkes zeit- und raumgebietender Fernsinn, dessen scheinbare Passivität und dekadente Dämpfung des Erlebnisses in Wahrheit die Besitzergreifung unerahnter Hintergründe ist, in jeder Maser eines Antlitzes das Schicksal von Geschlechtern lesend und mit jedem Blutstropfen Vergangenheit und Zukunft der Menschheit assimilierend, wachend und horchend voll fast byzantinischen Paroxysmus; oder auch schon Ricarda Huch, die insbesondere in ihrem — all ihr Späteres überragenden — Erstling (den ‚Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren', dieser edelsten Nachblüte C. F. Meyerscher Epik und hellsten Vorbotschaft hier der ‚Buddenbrooks', dort des ‚Malte Laurids Brigge') alle Dinge und Schicksale in einen Ozean der Sehnsucht bettet, sie in das Verlorene fernend und dadurch der reinen Betrachtung („Betrachtung" im echten Sinn Schopenhauers: im Gegensatz zur Empfindung) erobernd, und gleichfalls aus dionysisch-musikalischem

Schoß impressionistisch-artistische Formen spinnend . . . Auf diesen Gipfeln ist lyrische Brechung universal-metaphysischer Themen, oft geradezu eschatologische Dichtung, wenn auch nur selten voll letzter Plastik — als härteste und wüchsigste behauptet sich wohl noch Ricarda Huch, die es freilich eher mit Keller hält als mit Nietzsche. Über den Stigmata der Sucher und den Dekorationen der Schieber aber hängt vielfach die Monstranz des ‚Parsifal'. Die Gesinnung ist konservativ und legitimistisch, nicht dem anarchischen Umwerter vielmehr dem „bis zur Bosheit antiliberalen" Nietzsche zugetan, entgegen dem aktivistischen Heerbann des Naturalismus nicht so sehr Nietzsches Lehre aufnehmend als Nietzsches Affekte (zum Teil auch Nuancen), die mythischen Räusche und magischen Träume, die Künste des „Hinabtauchens in dunklere, vollere, schwebendere Zustände". Es ist in vieler Hinsicht der teils unbefugt wagnerisierte, teils unrechtmäßig isolierte jugendliche Wagner-Nietzsche, der solche Strahlung übt — wie denn stets da wo Nietzsches reifes Ineinander unter Epigonenhänden zum Nebeneinander erschlafft, dank natürlichem Rücklauf wieder das Wagnerische (in Nietzsches Sinn Wagnerische) in nähere Sicht rückt. So ist gerade der neuromantische Widerhall Nietzsches unvorstellbar und unverstehbar ohne das Medium Wagner. Sogar ein Richard Dehmel bleibt an manchem Punkt mehr Wagner-treu als Nietzsche-treu. Um wie viel mehr ein heulender Derwisch wie Przybyszewski, der sich die Haut wegschindet, um mittels Deliriums und Wahnsinns in Todes- und Jenseitstiefen zu schürfen — doch der diese Hölle nicht aufreißt, um ihr dann Nietzsches zeugenden Krieg zu bieten, sondern nur um in jene Ekstase zu sinken, die auf den Kissen des dumpfen und schwülen Gefühls die entrückte Seele hinüberträgt in die Arme des heiligen Geists; im Ernüchterungszustand füglich darf Przybyszewski die Sinnlichkeit nicht bejahen wie Nietzsche, der eben dem Kampf gegen sie die höhere Gesundheit dankt — er muß sie als Sünde fliehen,

sich in Askese retten, das Weib verfluchen. Das alles freilich hat August Strindberg viel wuchtiger gelitten und geformt (Selbsthaß und Frauenhaß und Ave crux spes unica), allerdings mehr expressionistisch und voluntaristisch als neuromantisch und kontemplativ, im Ganzen und Einzelnen aber noch innerhalb der Wagnerischen Perspektive. Bezeichnendermaßen ist übrigens auch der Systematiker der neuromantischen Misogynie, Otto Weininger, zugleich der schrankenloseste Anbeter Wagners. Und noch heller strahlt Wagners Gestirn über der Neuromantik der Romanen!

Im Übrigen nun hat die anscheinend so zeit-flüchtige Neuromantik einen Vortrab auch im Bereich des Naturalismus, des naturalistischen Weltbilds. Bezeichnend schon die Art, wie Zolas Glanz zu bleichen beginnt: zwei in den ‚Soirées de Médan' als seine Zöglinge begönnerte Adepten entpuppen sich bald als Nattern an seinem vertrocknenden Busen — Maupassant, der impressionistische Vollender der Irving-Poe-Stevensonschen „short story"; und Huysmans, das Kymographion der Neuromantik, der Virtuos Mussetscher „inexprimable malaise", „immensément perdu" auf dem Irrweg vom Wissen zum Glauben, Jenseitsschauer und Nervenkitzel hinüber und herüber eskamotierend. Selbst Ibsen paart der Anatomen- und Architekten-Kunst eine ungeheuere Witterung für Atmosphärisches (so für die Stickluft der ‚Wildente' oder den Pesthauch der ‚Gespenster'), eine fast psychoanalytische Weckungs- und Heilungsmacht über die Traumata (am offenbarsten in der ‚Frau vom Meer' und im ‚Baumeister Solneß'), eine geniale Konzentration des menschlich Unwägbaren zum symbolisch Gestalthaften. Vollends der Russen-Realismus, vom Westkap Turgenjeff bis zum Ostkap Dostojewski, ist die Heimat des Nietzsche und aller Neuromantik so teueren „esprit souterrain", des metaphysischen Gegenpols zum gleichfalls neuromantisch gesalbten Trivial-Okkultismus der Péladan und Farrère, Ewers und Meyrink und Gefährten. Dies einige Pflüge der neuromantischen Krume . . .

Man sehe nun, als Typ nicht Gipfel, etwa das ‚Elysium' Rudolf Alexander Schröders: Ein Ring von 63 flügelleichten Gedichten, die im Gewand hellenischer Mythologie um das Kernmotiv kreisen „Vom Dasein nach dem Tod". Jenseitsvorgänge und -zustände werden in körperhafteste Linien und Farben gebannt, nicht so sehr religiöse Sinnbilder als pittoreske Abbilder: Ein Mensch nimmt Abschied von einer geliebten Seele, indessen nicht im Augenblick des Sterbens (dies wäre klassische Prägung des Tods — der Klassiker tut keinen Blick ins Übersinnliche — dem Weltgeist verbindet ihn nicht das Gesicht, sondern nur der moralische Imperativ), nimmt Abschied füglich erst an der Schwelle der Unterwelt (und eben dies ist romantische Formung des Tods — „Sinn für das Übersinnliche" heischt schon Novalis — das Jenseits soll geschaut, zum Wenigsten geträumt werden — auch daher kommt Neigung zu Mythos und Religion). Schröders ‚Elysium' begleitet also die abgeschiedene Seele bis an den Styx; man sieht den Nachen Charons sie hinübersetzen an das asphodelische Gestade, man tut noch einen Blick in die Gefilde der Seligen, man ahnt die dunklen Schatten auf und nieder wallen; dann entschwindet das teuere Wesen in purpurne Finsternis. In diesem Dämmerungsgebild sind alle Düfte und Töne der Neuromantik, vorzüglich des Symbolismus, vereint: Erstlich die „échappée de vue" in das Unendliche, das Hinab Hinüber Hinaus bis zur ultima Thule, dieses spezifisch- und endemisch-neuromantische Thema der ‚Toteninsel' (Schröders ‚Elysium' kann motivisch eine dichterische Umschreibung der ‚Toteninsel' genannt werden; die so bezeichnend getaufte ‚Insel' birgt einen wahren transzendenten Archipelagus; und in den „limbes" tummelt sich auch der poetische Okkultismus aller französischen Symbolisten; noch Strindberg plant eine ‚Toteninsel' [1]) — hier überall ist das Wagnerische Er-

---

[1]) ‚Blaubuch', München 1920, S. X: „Schreibe gegenwärtig an einer ‚Toteninsel'. Da schildere ich das Erwachen nach dem Tod, und was dann folgt".

trinken-Versinken im All, der Baudelairesche „goût de l'infini", das Poesche „subcurrent", Substanzen auch Tieckscher und Hoffmannscher Ursprünge. Das zweite Wesensmal des Symbolismus aber liegt darin, daß solche All- und Jenseits-Sucht hier — anders als in der großenteils formzerrüttenden Altromantik — nicht nur keine Verkümmerung der Form bedingt, sondern gerade mit den rundesten und strengsten Formen sich umgibt. Vornehmlich schient sich das romantische Fluidum durch die antikischen Gleichnisse: So wächst und blüht jene romantische Antike, der bereits Nietzsche mächtigsten Anstoß gegeben hat. Je uferloser und verzückter das Gefühl brandet, desto eifriger strebt es durch ornamentalen Kontur, durch esoterische Grandezza und subtile Miniaturen sich zu schützen, zu verbergen, auch im Gleichgewicht zu halten. Und solcherart entfaltet schon Schröders ‚Elysium' das Nietzsche-Widerspiel von Dionysischem und Apollinischem in symbolistischer Optik. Die beiden Pole sind hier freilich nicht in kontrapunktischem Rhythmus vermählt wie beim reifen und siegreichen Nietzsche, sondern sie stehen schillernd nebeneinander wie beim frühen und ringenden Nietzsche, ja vielfach überhaupt nicht so sehr wie bei Nietzsche als vielmehr bei Richard Wagner. Auch im neuromantischen Nexus von All und Form[1]) wird teils Zarathustra-Spannung gelockert zu züngelnder Spaltung, teils in dem Chaos geistiger und bildnerischer Gärungen ein polares Zusammenspiel hergestellt.

Links also ekstatische Transzendenz von Über- und Unterwelt-Bildern, poetische Transskriptionen von Wagner- und Böcklin- und Klinger-Motiven, Versippung mit der literarischen Familie des Tristan-Nietzsche; rechts meisterliche Koloristik und Artistik, als solche dem Nietzsche der achtziger Jahre verwandter; das Ganze eingebettet in einen betrachterischen, betrachterisch bis zum Äußersten intensi-

[1]) Bündigst umschrieben wohl durch Walter Paters typisch-neuromantische Begriffsbestimmung der Romantik: „The addition of strangeness to beauty".



vierten und universalisierten Schwebezustand. So pulst es in den Elegien und Romanzen Eduard Stuckens, der ja auch als Dramatiker in Wagners Kreise tritt. Sogar die realistisch-klassizistisch-Bürgerlichen schwenken hierher ein: Selbst Carl Busses pausbäckige Muse legt ein wenig exklusives Bleich und Schwarz auf; auch Hugo Salus führt seine eklektischen Lämmer auf die avernischen Fluren — mitunter einen leisen, leisen Rilke-Ton aus seiner Flöte lockend; aufs Feinste gestuft und gedämpft vermählt sich poetischer Realismus mit neuromantischen Nietzsche-Impulsen bei Cäsar Flaischlen, einem in Vielem aufschlußreichen Mittler zwischen symbolistischem Realismus und realistischem Symbolismus, zwischen der Wirklichkeit als Gleichnis und dem Gleichnis als Wirklichkeit, zwischen eingeschlossener Stimmung als Stimmung und ihrer Sublimierung zum visionären Komplex; und orphische Schatten wirft noch die willenshärtere und gefühlsplattere „moderne Lebensbejahung" der Ferdinand Avenarius und Troß — eine Lebensbejahung die es sich schwer macht, heroischer Vitalismus und heroischer Moralismus, zu Nietzsches Ja und Dennoch allerdings nicht anders sich verhaltend wie Geibel zu Goethe . . . Der Welt des ‚Elysiums' strebt schon mit dem Namen die Zeitschrift ‚Charon' entgegen. Verwandten Ursprungs und verwandter Prägung sind Motive in der Lyrik der Ricarda Huch. Von Mombert bis zum Spengler-Schützling Droem wallt kosmische Hyperbolik immer glühend-greiflicher auf (der neuromantischen Ebene freilich schon durch die fast expressionistische Wucht des Wollens entrückt). Märchen und Mythen und selbst religiöse Sakramente aber füllen jetzt auch alle Heer- und Handelsstraßen (K. G. Vollmöller). Ein herzhafter Schrittmacher endlich der Neuromantik im engeren Sinn und des symbolistischen Nietzsche ist noch Otto Julius Bierbaum: Im neuromantischen Geheg bedeutet Bierbaum Ähnliches wie Holz im naturalistischen — Holz keß und kregel, Bierbaum subtiler und salopper, ebenso lässiger wie wähliger,

ein arbiter elegantiarum mehr im Stil der Franz Blei und Kurt Martens als vom höheren Rang der Borchardt und R. A. Schröder. Noch in der Scheffelischen Fidelitas bleibt Bierbaum auch von Heinischem Weltschmerz durchnagt, noch im forçierten Bohémien- und Kneipantentum voll einer (freilich hier oft ins Plebeische versetzten) Etikette im Stil des von ihm viel umbuhlten, viel verdünnten Liliencron (der eben nicht nur ein baumstark-tauklar-erdnah Hamsunisches Jägerherz und Reiterherz sein eigen weiß, sondern auch echte Herzenshöflichkeit und edelmännische Anmut). Auch Bierbaum aber, übrigens (als Schriftleiter der ‚Insel' und des ‚Pan') ein weitwirkender Förderer des noch für Nietzsche und George so entscheidungsvollen Stil-Austauschs zwischen Dichtung und bildenden Künsten, dient einerseits der Popularisierung der Form, anderseits jener Vergewerblichung der Styx- und Charon-Motivik, wie sie etwa der symbolistische Buchschmuck der Hugo Fidus und J. V. Cissarz verkörpert, die bis in Mode und Möbelmanufaktur einsickernde Lampion-Metaphysik der fin de siècle, die viel mißbrauchte Komparserie der Böcklinisch-Klingerisch-Nietzschischen Pane und Nymphen und Furien und insgemein gleichsam Geheimnisse lüftenden, eine geheime Neben- oder Oberwelt entschleiernden Mythologeme — all dies verbreitet und vermehrt sich in tausend Rinnsalen bis zu den Jahren des Weltkriegs.

Die Mutterlauge solcher symbolistischen Kristalle nun ist jener Schwebezustand konzentriertester Kontemplation, wie ihn am reinsten Hofmannsthal und Rilke hegen (die zwei buntblütigsten Söhne des katholisch-österreichischen Deutschland), und wie ihn — gleichfalls bald in weicher Schwankung, bald in harter Spannung — auch die Neuromantik der Nachbardichtungen lebt. Aus diesem weiten Stoff macht schon Verlaine die kleinen Lieder (ein kriechendes Stück Aas mit dem hellen Herzen des Kinds — der Klassiker der Sordine): Verse in denen Herbst durch falbe Blätter fegt („Chanson d'automne"), Verse in denen das

Schweigen spricht („La lune blanche") und das Glück verstummt („L'heure bleue"), Verse in denen es regnet („Le jardin à la pluie"); eine Kunst des drei Viertel Verschweigens („deviner peu à peu"), eine Kunst des Parfums nicht Objekts („pas la couleur, rien que la nuance"); die Seele entblößt aller Wollens- und Ordnungskräfte, liebend und sehnend hingegeben dem Sirenensang der Dekadenz, die Verlaine in absinthgrünen Worten verklärt[1]: „Ich liebe dieses Wort Dekadenz. Es leuchtet mir in Gold und Purpur zu. Ich verwahre mich gegen das Mißverständnis, es bedeute Zerrüttung. Der Name umschließt im Gegenteil raffinierte Ideen extremer Zivilisation, die höchste literarische Kultur, ein Herz voll der stärksten und tiefsten Gefühle" — er fügt dann freilich hinzu: „C'est l'art de mourir en beauté" . . . Der Vater Polemos ist tot! Im Weltbild eines Hofmannsthal scheint oft geradezu die Zeit (die Zeit als unsterblicher Strom, nicht als flüchtiger Punkt) zu fehlen: ein jedes ist in einem jeden, alles Geschehen ist nur das allmähliche Erscheinen eines Zustands der kein Vorher und Nachher kennt, das Ich ist ein Universum in dem es kein Vorwärts gibt — in diesem Reich wird selbst das Drama entweder zum Spiel oder zum Traum (noch Hofmannsthals jüngster ‚Turm' verkörpert die schwierige Zwitterart eines historischen Mysteriums). Vollends das Drama Maeterlincks — die ragendste und gültigste dramatische Leistung der Neuromantik überhaupt — unternimmt das schlechterdings säkulare Experiment, Begebenheiten und Verwicklungen nicht auf Motive und Konflikte des Willens zu gründen, vielmehr auf Schwingungen und Schwebungen des reinen Gefühls (item noch aus der aktualen Kunstform in excelsis die Zeit zu verbannen): Die ‚Blinden'

---

[1]) Sogar der strenge, feierliche Mallarmé stimmt in den Preis des Verfalls — und liebevollen Rückblicks nennt noch Péladan den 1884 begonnenen Reigen seiner Romane die ‚Décadence latine' (Vgl. die ‚Weltliteratur der Gegenwart', hg. v. L. Marcuse, Band: Deutschland, I. Tl., S. 242).

(dieses nur Pieter Brueghels gleichbenanntem Bild vergleichbare Furioso von Grauen und Gruft) sitzen um einen Toten herum, doch sie werden dessen nur langsam gewahr; der Tod (‚Intruse‘) steht am Bett einer Kranken, doch nur der Greis im Winkel hat seinen Eintritt vernommen; das trauliche Rund der Familie (‚Intérieur‘) ist, lang vor jeder Botschaft, schon umdüstert vom Ertrinkungstod des jüngsten Töchterchens — alles Geschehen also bleibt Schein und Trug. Maeterlinck offenbart eine tragische Atmosphäre, kein tragisches Handeln und Ringen — sein Drama ist der Gegenpol des Schiller-Dramas, eine Art Wiedergeburt des romantischen Schicksalsdramas, in seinem Geistesraum (nicht Seelenstoff) auch manchem österreichischen Dokument des Jahrhunderts benachbart: dem Quietismus Grillparzers und Feuchterslebens, der mittelalterlichen Zeitverneinung Stifters, dem Panentheismus Jung-Hofmannsthals, der Todes-Metaphysik Schnitzlers (insonderheit der Novellen, doch auch des ‚Einsamen Wegs‘, des ‚Rufs des Lebens‘, noch des ‚Jungen Medardus‘) — hier fällt ein Licht auch auf die Verwachsungsstelle von Wiener Impressionismus und europäischem Symbolismus. Anders freilich als jeglicher Impressionismus strebt Maeterlincks Symbolismus sein metaphysisches Fluidum nicht als Grund oder Hintergrund lyrisch zu tönen, sondern dämonisch-okkultistisch zu umreißen: Der Tod, das Jenseits, das Verhängnis wird beinah veristisch leibhaft. Maeterlinck, der im ‚Trésor des humbles‘ der Liebes- und Todes-Metaphysik des Novalis ein Fest bereitet und der gleich Fechner (diesem Brückenpfeiler zwischen Alt- und Neuromantik) alles lebendige Jetzt und Vorüber in eine vor- und nachbewußte Welt der Bezüge auflöst — jene auch Hofmannsthalische Identität von Großem und Kleinem, Nahem und Fernem, Sinnlichem und Übersinnlichem —, hat denn auch im Traktat ‚vom Tod‘ die Grenze zwischen Mystik und Spiritismus oft weit hinter sich gelassen . . . Natürlich aber tötet solche Sicht allen heldischen Willen: „Seid nicht heroisch“ lautet das

bekannteste Wort des bekanntesten Maeterlinck-Dramas, und dieser Wahlspruch der ‚Monna Vanna' ist ein Leitmotiv auch all der neuromantischen Legenden, die sich bezeichnend zu der unheroischen Phantastik der Artus-Sagen gezogen fühlen — vom „präraffaelitischen" Artus-Sänger (und Tennyson-Jünger) Rossetti und Artus-Maler Burne-Jones bis zu den Tristan-Dichtern Ernst Hardt und Eduard Stucken und Anhang (welch letzteren übrigens auch die Tristan-Forschung und -Erneuerung Joseph Bédiers die Bahn geebnet hat). Das All- und Unendlichkeit-haltige Leben schreitet nicht vorwärts, sondern umgekehrt in sich hinein: es gipfelt in den unheroisch-statischen und zugleich parapsychisch-transzendierenden Lagen des Schmerzes und der Entrücktheit, der Wollust und des Sterbens; es konzentriert das Unbewußte, Unbestimmte bis zur Halluzination; auch liebt es die märchenstillen, schier unterweltlichen Schauplätze: wie Hofmannsthals Venedig, halb Tristan- und halb Casanova-Venedig, oder Rilkes Brügge, das schon von Ernest Raynaud als „ville de Psyché, de mélancolie" erlebte (Korngolds Brügge-Oper ‚Die tote Stadt' verhält sich zu Rilke wie Debussy zu Verlaine) . . . Eine Umwälzung freilich führt schon Henri Bergson herauf, der — ein Jahrhundert-Umschwung! — das Leben nicht kontemplativ an den Raum, sondern aktiv (wenn auch noch immer mehr affektmäßig als willensmäßig) an die Zeit bindet, Prophet der Regeneration entgegen der Dekadenz, Chorag der Philippe und Péguy und Claudel und Gefährten, mit einer Hälfte seines Wesens bis an den Expressionismus rührend (mehr den ekstatischen als den voluntaristischen Expressionismus) . . . Die Ruhe des reinen Gesichts und Gefühls aber brütet so universale Aspekte wie differenzierte Formen aus: Schon die englischen Keats-Epigonen verbrämen „feeling of service" und „worship of beauty" mit provençalisch-renaissancemäßiger Ornamentik zu romantisch-klassizistischen Mixturen, wie ja schon Swinburnes ‚Atalanta' jene Romantisierung der Antike eröffnet, die dann

in Wildes ‚Salome‘ und Hofmannsthals ‚Elektra‘, ‚Ödipus und die Sphinx‘, ‚Alkestis‘ sich vollendet. In Frankreich wachsen seit Victor Hugo Romantismus und Formalismus am nämlichen Holz, und der Symbolismus (mit seinen Vokalspielen Synästhesien Reimkünsten) trägt überall auch am Vermächtnis der Parnassiens. Das lohendste Feuer aber der neuromantischen Doppelheit (wieder mehr Wagner-Spaltung als Nietzsche-Spannung) entzündet d'Annunzio („Daß einer ein Giftmörder ist, besagt nichts gegen seine Prosa“ schreibt Oskar Wilde — was freilich nicht von Goethisch-Stifterischer Prosa gälte): der ausschweifendste Enthusiast des „superuomo“ und der anschmiegsamste Kolorist des Nietzsche-Rom (des Rom der piazza Barberini und piazza di Spagna, des Rom der verschwiegenen Winkel und heimlichen Kostbarkeiten, nicht der Cäsaren und Päpste), sowohl der verwegenste Manierist der musikalisch-eschatologischen Räusche wie der kühnste Sprachvirtuos, und überall Apokalyptiker und Theatraliker in einem Atem. So weit die europäische Phalanx . . .

Es ist ein neuer Nietzsche, in dessen Bannkreis solche Früchte reifen! Der Nietzsche-Konflikt des Naturalismus ist vorab ein Widerstreit zwischen individualistischem Ich und sozialistischem Du, die Nietzsche-Schwankung der Neuromantik ist ursprünglich ein Pendeln zwischen licht-durstiger Sinnlichkeit und todesschwülem Ahnen; der Naturalismus entsagt dem Leoparden- und Dionysiertum Nietzsches, die Neuromantik dem Lutherischen und Friderizianischen Nietzsches; der Lebensbegriff des Naturalismus ist in weitem Maß Vitalität des Willens, der neuromantische vorwiegend Vitalität des Affekts; die Stoff-Ethik des Naturalismus (die Florian Geyer- und Fuhrmann Henschel-Ethik) trägt einen germanischen Stempel, die Form-Ethik der Neuromantik greift bis zur Verletzung des nationalen Instinkts ins Romanische (auch das Griechentum wird in der Neuromantik aller moralischen Energien beraubt). Der neuromantische Nietzsche ist teils orgiastisch und teils artistisch,

konservativ nicht revolutionär, nicht wie der naturalistische den breiten und groben Seelenlagen ergeben, am allerwenigsten militaristisch und imperialistisch (wie etwa jüngst das Nietzsche-Bild Spenglers). Ineinsgebildet freilich hat der Symbolismus seine beiden Hemisphären nur selten und bruchstückhaft; dies gelingt erst in höchstem Grad Stefan George, der — dem ganzen Nietzsche treu wie keiner neben ihm — die Doppelheit von neuromantischem Universalismus und neuromantischem Formalismus ebenso überwindet wie Nietzsche die doppelzüngige Modernität Richard Wagners; der Symbolismus aber birgt noch mehr Spaltung als Spannung. Indessen die innigste Annäherung und Verflechtung der neuromantischen Gegenspiele als solcher, Bestfall des Gleichmaßes zwischen den schwebend-gleitenden Vergängnissen und Verwandlungen einerseits und den graziösen Bibelots andererseits, einen zum Wenigsten betrachterischen Einklang von Lebens-Unendlichkeit und Gestalten-Fülle schafft Hofmannsthal, in seiner freilich nicht entfernt kanonisch-neuromantischen, vielfach spezifisch Wienerisch-impressionistischen, zum Teil vom österreichischen Barock gespeisten, auch international-eklektisch angeregten Kunst — dennoch ist er die Brücke zwischen den Ufern der Neuromantik, dem Ufer des transzendierenden Triebs und dem Ufer des Willens zur Form, zum Ornament, zur Arabeske:

Hofmannsthals Reich ist zunächst die Welt der Bezüge, wo raumhaft alles in allem ist, nicht zeithaft alles auf alles wirkt. Geburt und Grab ein ewiges Meer: Keinem Wesen wehrt er den Eintritt in seine Seele, das Blut versunkener Geschlechter pulst in ihm und strömt durch ihn in springende Knospen und in verwitternde Basalte; Lastträger schleppen unbewußt an seinen Gütern, nach fernen Küsten schwimmt sein Genius, und in Bergestiefen pochen Hämmer sein ureigenes Geschick. Ein Weltbild unendlicher Weite, über sich selbst hinaus zielender Bedeutung des Fließend-Entgleitenden, trotz Vergänglichkeits-Melancholie und -Verklärung voll straffsten Zusammenhalts: Von Hofmannsthals

Natur gilt Schellings Wort, sie sei die Odyssee des auf der Suche seiner selbst irrenden Geists; an des Novalis Symbolik mahnt Hofmannsthals orphische Transparenz des Irdischen (insonderheit in seinen — auch der Tiersymbolik des ‚Zarathustra' vergleichbaren — Allegorien von Vögeln und Fischen und Lämmern); wie Fechner bettet er All-Leben in All-Bewußtsein; und wie nur einem Maeterlinck wölbt ihm das Dasein einen ungeheuren Dom, in dem alles Sterbliche nicht einfach gleich, vielmehr bei aller Verschiedenheit wesenseins ist wie der göttliche Vater mit seinem Sohn. (Nur flüchtigst kann hier auf die tausendfältigen Verstrickungen gedeutet werden, die diese — durch Begriffe nimmer zu umgreifende — All-Verichung und Ich-Verallung an die romantische Naturphilosophie und an die katholische Metaphysik binden, vor allem selbstverständlich an den Quietismus des müden Doppelaars, der den notwendigen Schutz und Schirm gibt solch äußerster Stabilisierung des Affekts, solch exklusiven Outsidertums, solch metaphysisch potenzierter Windstille: ein Endchen des Geists von San Juste, dazu die Luft barocker Parks und Rokoko-Salons und mondän gewordenen Biedermeiers — natürlich berührt sich Hofmannsthal auch mit dem Wiener Impressionismus: dieser Impressionismus teilt mit dem Symbolismus die dionysische Grundschwingung, unterscheidet sich aber in Hinsicht der apollinischen Obertöne, die im Impressionismus ebenso loser wie wirklichkeitsnäher, weniger klassizistisch und historistisch, im übrigen mehr malerisch als musikalisch ausgewertet sind.) Freilich, noch jene ganymedische Kontemplation, scheinbar nur höchste Intensivierung und Universalisierung des blindesten Gefühls, geht — wenn auch nicht in Nietzschischem Kampf und Tanz mit dem Leben — durch neuromantisch-tragisches (mehr als artistisches, mehr als tschandalahaftes) Flackern von Verlangen und Verzichten, liebender Ehrfurcht und blasierter Ironie, klugem Lächeln und wilder Verzückung, von orientalischem Dionysos-Rausch und hellenisch-apolli-

nischer Linie: Aus atemloser Verhaltenheit, aus Dämmerung der „Nox portentis gravida“, aus schreckenstollem Vakuum um seine alldürstende Seele — „Wir haben nichts als ein sentimentales Gedächtnis, einen gelähmten Willen und die unheimliche Gabe der Selbstverdopplung. Wir schauen unserem Leben zu; wir leeren den Pokal vorzeitig und bleiben doch unendlich durstig“ — aus Taumel zwischen Ich-Verwandlung und Ich-Auslöschung sucht Hofmannsthal Erlösung in einem Gestalten, wie es der Aufsatz ‚Dichter und Leben‘ fast Nietzschisch, jung-Nietzschisch umschreibt (der Symbolismus hält es oft gerade mit dem jüngsten Nietzsche, wo der Naturalismus vorzüglich dem spätesten folgt): „Das Wissen um die Darstellbarkeit tröstet gegen die Überwältigung durch das Leben; das Wissen ums Leben tröstet über die Schattenhaftigkeit der Darstellung. So sind sie miteinander verbunden; dies wird eine schwache Begabung herabziehen, eine starke emportreiben“. Hier also heilen sich Ich-Flucht und Welt-Verichung. Ein freilich schon betrachterisch gesänftigter und manchmal besinnlich entnervter Dionysos findet den freilich wieder nicht in heißesten Flammen geglühten Apollo. In jedem Halm begegnen sich Einzel- und Weltseele, der Atem des Sklaven bewegt auch das Herz des Tyrannen, der fronende Heizer im feurigen Schiffsbauch hat teil am Gelächter des Knaben hoch oben auf dem Promenadedeck: „Doch ein Schatten fällt von jenen Leben In die anderen Leben hinüber, Und die leichten sind an die schweren Wie an Luft und Erde gebunden“ — eine durch und durch anti-revolutionäre und anti-aktive Haltung, Vergangenheit und Zukunft gar nicht unterscheidend, jedes Verhältnis zwischen Ich und Du auflösend in die ewige Beziehung zwischen Ich und All, die Phantasie des Willens-Auftriebs entkleidend bis in das Traumhafte. Aus solchem Teig bildet Hofmannsthal Schöpfungen ebenso voll geheimnisreichsten Flutens wie von mikrokosmischer Organisiertheit (dieser mindestens in den Gesichten, wenn auch immer seltener in den Gestalten), in oft barock-metaphysischer

Responsion der Figuren, eben durch quietistische Fernung alles Erlebnisses alle Ferne in nahes Erlebnis verwandelnd . . . Nie aber entschlägt sich selbst Hofmannsthals klassizistischer Eklektizismus der schweifenden Unendlichkeits-Blicke und wogenden All-Gefühle: Überall wird, in fast barockem Schein- und Flüchtigkeits-Durchschauen und rokokomäßiger Selbsttranszendierung der Form, der Abglanz als Abglanz genossen, der kleine Schauplatz durch ironisch-metaphysische Selbstaufhebung dem Makrokosmos verbunden, Diesseits und Jenseits in ein rätselvolles Rejektionsverhältnis geführt (das weit über den Dualismus der Symbolisten hinaus nach Leib-Geist-Einklang tastet). Aus solcher Kontrapunktik — im Grund einem Nietzschisch beseelten Barock! — wird immer mehr das Theater (nicht Drama) Hofmannsthals Schicksal (eben das Rhodos der barocken Rejektion und Responsion: Wirklichkeit wird zum leichtesten Spiel und üppigsten Glanz und schnellt gerade di' antithesin den berauschten Beschauer in übersinnliche Räume). In Hofmannsthals Theater webt aber auch Rhythmus von Nietzsches ‚Geburt der Tragödie' (die ja vorweg ein Spiegel mehr der Neuromantik als des Hellenentums ist): die Spannung von „heiterer Fläche" und „schrecklicher Tiefe". Überall also ein unter Auspizien Nietzsches romantisiertes und polarisiertes Barock! Auch als Bühnendichter freilich bleibt Hofmannsthal vornehmlich Meister der Anlehnung und der Bearbeitung, der klassische Librettist, selbst Improvisator (noch Stegreif-Scherze wie der Prolog zur Eröffnung des Josefstädter Theaters oder der Bühne der Jungen sind schlechtweg Jahrhundert-Gipfel in ihrer harmlosen Gattung). Nie aber wird etwas hingestellt, das seinen ganzen Sinn und sein ganzes Sein aus sich selbst hätte („Stehe auf und wandle!"), nicht erst aus literarischen oder gesellschaftlichen oder sonst reflektierten Reminiszenzen. Hofmannsthals höchstes Niveau ist wesentlich ein betrachterisches Niveau: Nur als Betrachter vollbringt er ein über-Strindbergisches Meisterstück gestal-

tender nicht zergliedernder Psychologie wie seine ,Frau ohne Schatten'-Novelle (in geringerem Maß schon die Oper des Namens). Und je kühner es der vollendete Hofmannsthal in seiner All-Verwebung und -Beziehung der Geschicke treibt, je unbeugsamer er aus dem Impressionismus und Relativismus den absoluten Werten entgegenstrebt (etwa im ,Großen Welttheater'), desto weniger löst er sich auch vom Betrachtertum und Bearbeitertum — ähnlich wie noch die weitaus härtere Ricarda Huch ihr reifstes Lebens- und Seelen- und Sachen-Wissen vorzüglich als Betrachterin ausgibt, zuerst als dichterische und dann immer mehr als historische. In solcher Ebene aber verwirklicht Hofmannsthal sein Teil des Nietzsche-Ausgleichs von monumentalsten Sichten und interessantester Formen- und Reizfülle — hier ist in an sich heterogener Sphäre würdigste Teilnahme an Nietzsches Weltenwende.

Und nun noch die Eigenzüge des Impressionismus, insonderheit seiner österreichischen Sippe! Viel tiefer als der revolutionäre Naturalismus und der reaktionäre Symbolismus ist der Impressionismus bestimmt durch Geblüt und Gesträng seiner Nachbarn — halb libertin-bohèmehaft und halb legitimistisch-traditionalistisch, bald einfältig lallend und bald raffiniert modulierend, hier luft- und licht-berauschter Morgen dort verzopft-verschnörkelter Altersstil. Im Übrigen tummelt sich diese reizsam-schmiegsame Art in zeit- und ort-bedingten Kreisen: der schwächere nördliche Flügel sucht vorwiegend naturalistische Anlehnung, der stärkere südliche Flügel teils neuromantische in engstem Sinn und teils in weitestem barocke. Die impressionistischen Sondermerkmale aber entfalten sich am reichsten an der Donau: Wien ist die Metropole des Impressionismus wie

Berlin das Zentrum des Naturalismus. Die naturalistisch gepfropften Nord-Äste seien darum nur in eiliger Sichtung vorausgenommen!

Schon Liliencrons eindrucks- und wirklichkeitstrunkener, freilich nicht Holzisch-sekundenhaft reproduzierender sondern Hauptmannisch-wesenhaft produzierender, ebenso falkenäugig spähender wie ohne Um- und Rückblick strömender, inmitten zottigen Berserkertums vielfach graziös oder ironisch lächelnder Krieger- und Jägerstil birgt alle Dünste seiner meerumspülten Scholle und alle Samen ihrer geschichtlichen Vegetation . . . Naturalistisch-impressionistische Übergänge bahnt dann Johannes Schlaf, aus Programmatik und Pamphletistik zu aphoristischen Miniaturen und stenographischen Skizzen lenkt Peter Hille, der das knorrige Holz und den bleiernen Schlaf des konsequenten Kasernen-Kaschemmen-Kopierpatents mit Verlaineschen oder zum Wenigsten Altenbergschen Nuancen und Oskar Wildeschen, demokratisierten Wildeschen Pointen versetzt — ein neuer Einbruch von Locker-Betrachtsamem, von Liebermannisch-Flüchtigem und Monethaft-Flimmerndem, in das steife Kommiß photographisch-statistischer Praktiken . . . Eine nicht unverwandte Brücke beschreitet auch Alfred Kerr, zunächst der treueste Spiegel des naturalistischen Dramas; der Einzige, der Hauptmanns Dichtung vorweg als Welt nicht Schule erkennt, der das über-Manieristische an Otto Brahm durchschaut, der den Berliner Sturm und Drang — in kritische Dauergebilde geschöpft — weltliterarischen Zusammenhängen einverleibt: all dies zumindest bis 1910, dann geht es abwärts mit dem Kritiker (nicht Impressionisten) Kerr; dieser weit und breit geäffte Meister einer halb pathetischen und halb burlesken Interjektions-Prosa eint Heinischen Sensualismus und Schumannische Musik und pseudo-Nietzschische Affekt-Aphoristik. Heine, nach Vorklängen bei Heinse und Jean Paul, ist ja der erste säkulare Impressionist des erörternden Vortrags (noch in den Liedern Heines bleibt vieles Impressio-

nistische bekenntnishafter, edler und echter, als das Sentimentale); und solcher Impressionismus (bei Heine freilich noch mächtig der Bildungsgüter des Idealismus und der Umsturzkräfte Jungdeutschlands) gesellt sich im flacheren Land Alfred Kerrs dem durch Nietzsche gewonnenen Sprachvermögen, der jungromantischen Palette Robert Schumanns, nicht zuletzt dem Esprit Oskar Wildes, der übrigens als erster auch den Kritiker zum Künstler, ja zum ebenbürtigen Genossen des Dramatikers und Epikers und Lyrikers erhöht: ein impressionistisches Credo, das keiner verwirklicht wie Kerr — das aber freilich schon durch Ansätze der Felix Poppenberg und Moritz Heimann, der Karl Scheffler Richard Muther Julius Meyer-Graefe Epoche zu schaffen beginnt[1]) — in mancher Richtung schon Fermente ausstreuend der bildlich-begrifflichen Zwischenformen, der Säkularisierungen poetischer durch theoretische Energien, wie sie in heutiger Geisteswissenschaft walten (die sich zwar keines Wettstreits mit dem Dichter unterfängt, wohl aber einer alles andere als bloß referierenden Ordnung und Gliederung poetischer Strukturen) . . . Aus naturalistischen Lenden gezeugt (und demgemäß vom österreichischen Impressionismus schon durch das Ethos der Jugend und den Elan des Willens unterschieden) ist auch die ebenso päanisch schweifende wie drastisch zupackende Sinnlichkeit Hermann Löns', die vielfach noch an die jungromantische Wander- und Waldlust gemahnt — ebenso wie die, freilich schon sentimentalisch und psychologisch untermalten, Idyllen Waldemar Bonsels'; oder auch der robustere Rousseauismus der Friedrich Schnack und Jakob Kneip und Gefährten (dem freilich erst in den dramatisierten Genre-Bildern Karl Zuckmayers entscheidende Würfe geglückt sind); Erfolge nicht ganz unähnlichen Ursprungs erntet vorher auch die dünnere, buntere Ware des Hauses Staackmann: zumeist zartere oder

---

[1]) Vgl. auch R. Hamann, ‚Der Impressionismus in Leben und Kunst', Köln 1907, S. 132 ff.

gröbere Mischung von poetischem Realismus (hier Raabe, dort Freytag) und Jungromantik und Impressionismus, am wüchsigsten freilich bei süddeutschen Heimatdichtern (insonderheit dem Steiermärker Rudolf Hans Bartsch). Schäumenden Drang zur Wirklichkeit bezeugen endlich auch die teils javanisch feisten teils japanisch durchscheinenden Farben Dauthendeys, die älteren Whitman- und jüngeren Hamsun-Trabanten, selbst die Grieg- und Jacobsen-Mode seit Frenssens ‚Jörn Uhl', noch die impressionistische — bald an Bang und Loti, bald an Hamsun und Geijerstam rührende — Belletristik etwa des frühen Bernhard Kellermann (‚Yester und Li', ‚Ingeborg', ‚Das Meer'). So viel zu erster Entwirrung des nördlichen Netzes!

Anders als dieser nördliche ist nun der südliche Impressionismus mit neuromantischen Ölen gesalbt und von barocken Samen befruchtet. Der österreichische Südstamm, der in den Tagen Walters und des Nibelungenlieds die kostbarsten Früchte der deutschen Erde getragen hatte, ergreift seit Luther nur noch zweimal die Führerschaft des literarischen Deutschland: im Barock des XVI., XVII. und eben im Impressionismus des schwindenden XIX., dämmernden XX. Jahrhunderts. Diese beiden Seelen- und Ausdruckslagen bleiben von Anbeginn schicksalmäßig verbunden, und solcher Zusammenklang scheidet vorweg die Wiener Impressionisten nicht nur von den norddeutschen Vettern, sondern auch den Pariser Vätern (die bei aller großartigen Fülle des äußeren Lebens viel weniger Schächte ins Innere treiben). Des Weiteren aber haftet der Wiener Impressionismus unlöslich an der internationalen Neuromantik — wesentlich als das letzte Glied der europäischen Neuromantik fügt sich das Sterbelied der Donaumonarchie um 1900 in die kontinentale Gesamtentwicklung, während es innerhalb der deutschen Geistesgeschichte vorzüglich als artistischer Gegenpol zum naturalistischen Grobianismus und Anarchismus in weitere Wirkung tritt. Der Schoß all solcher künstlerischen Vielfalt bleibt indes die menschliche Einfalt eines

unberührten Heimatsinns, der freilich hier (fast paradox) nicht so an Haus und Herd sich hängt als an die bunteste Großstadt des buntesten Großstaats, manchmal kaum an die Sprache, auch nicht an die Landschaft, selten selbst an die Schutz- und Trutzgemeinschaft geschichtlicher Schicksale, vielmehr geradezu an die asphaltenen Labyrinthe, an die hundertzüngige Gesellschaft, an das unnennbare psychische Fluidum der schier als solcher zum Symbol geronnenen Kaiserstadt . . .

Tiefer noch als der neuromantische Symbolismus fußt auch der neuromantisch durchpulste Impressionismus in einer minder willens- als gefühlsmäßigen, nicht so sehr zeithaft gespornten als raumhaft gedämpften, durch äußere Sekurität und innere Ironie behüteten Kontemplation. Die nach-Nietzschische Doppelheit von Schau des Universums und formaler Virtuosität wird hier naiver getragen als irgendwo in der Neuromantik, die zwar insgemein unberührt bleibt von den Gesinnungs-Konflikten des Naturalismus, indessen doch das Widerspiel der ‚Geburt der Tragödie' als künstlerischen Zwiespalt, die Polarität als Struktur-Problem, die Nietzsche-Verstrickung von Mittelbarkeit des Unmittelbaren und Unmittelbarkeit des Mittelbaren zumindest als Prozeß zwischen Dichtung und Leben empfindet wie Hofmannsthal. Oft verhält sich der Impressionismus zur Neuromantik wie das Rokoko zum Barock [1]): Neben die Wagnerisierenden Sagen-Gestaltungen Stuckens tritt etwa Leopold von Andrians ‚Garten der Erkenntnis', Bibelot neben Gobelin, gesogen voll aller Burghof- und Ringstraßen-Lüfte, ein Splitter von lauterstem Kaiser-Barock, mit wissendem Lächeln verzichtend, den Schein nur als Schein liebkosend und eben dadurch mitten im Leben vom Tod umfangen. An Stelle der Licht-Lust Rimbauds, an Stelle von Swinburnes Penthesilea-Griechen-

---

[1]) Ein Gleichnis, das nur die ästhetischen Analogien zusammenfaßt, keine Entwicklungs-Ähnlichkeit behauptet!

tum, an Stelle Verhaerenscher Großstadt-Apotheosen und -Apokalypsen walten hier „petites perceptions", alles Mark steigt in die Neurone, noch die Metaphysik wird aus Ahnung zu Reiz. Entgegen den dionysisch-apollinischen Spannungen von Musik und Plastik herrscht meistens einfach das Malerische als Rückgrat und Rückenmark impressionistischer Formung — wo nachher der Expressionist, ein Typ des Expressionisten, immer wieder ins Plastische steuert (die ganze Raum- und Kantenmalerei zum Beispiel Picassos und seines unzählbaren Trosses, der Fernand Léger und George Bracque und Lyonel Feininger, ist wesentlich ein Ringen mit plastischen Themen, mit bislang plastischen Themen), da forçiert der Impressionismus den malerischen Ausschnitt, die malerische Pose, die malerische Gruppe; Genre und Stillleben blühen; aller Begriff des Rangs der Größe der Vornehmheit wird auch malerischer Begriff: Maß pittoresker Attitüde; selbst Richard Strauß, vielleicht der künstlerische Gipfel des Wiener Impressionismus schlechthin, ist vorab ein Meister der Tonmalerei; in einer malerischen Stilisierung der gesamten Umwelt, dem Ansatz eines — wenn auch noch so affektierten — Universalstils, steckt noch am ehesten ein fruchtbarer Anstoß der Olbrich und Strathmann und Klimt und der sezessionistischen Handwerker. Und überall tobt ein tyrannischer Kult des Raren, Aparten, Originellen, Interessanten, Idiosynkratischen um jeden Preis (entgegen dem Norm-Glauben etwa der ‚Blätter für die Kunst'): der chamäleonische Sensationalismus der fin de siècle!

Indessen all solcher Altersmerkmale unbeschadet fühlt sich dieser Impressionismus als „tempus inchoativum"[1]: Wie Maurice Barrès züchtet er den Übermenschen durch eindrucksseligen „culte du moi", Bewunderung gilt der Satanik Barbey d'Aurevillys und der Differenziertheit

---

[1]) Man sehe die Einleitung noch zu Egon Friedells 1912 erschienener Altenberg-Studie: ‚Ecce poeta'!

Stendhals, Bourgets „états d'âmes“ gegenüber Zolas „coin de la réalité“, und Nachahmung erntet auch Joris Huysmans, der etwa den Helden des Esseintes des Romans ‚A rebours‘ aus Retorten ätherischer Öle oder aus Batterien von Likören eine Art Geruchs-Kaleidoskop oder Schnaps-Orgel bauen läßt, wo er dann seine Impromptus für Mund- und Nasen-Schleimhaut übt. Solche und ähnliche Pariser Techniken werden bereits von Hermann Bahr an die Donau verpflanzt, praktisch im Roman ‚Die gute Schule‘ (1890), kritisch in der Aufsatz-Reihe ‚Die Überwindung des Naturalismus‘ (1891). Freilich, dem Wiener Treiben fehlt der viel vergötzte große Wurf des Condottiere — der ästhetische Immoralismus entbehrt hier der neuromantischen Tragik wie die Schmerzens- und Krankheits-Wollust aller heroischen Kontrapunktik; die meisten, so wenig es Viele wahr haben wollen, sind bürgerliche Gemüter (anders als die Verlaine oder Rimbaud, die ihr Leben gemordet haben um der Nuance willen). Die stärkste Ausnahme bildet an diesem Punkt Georg Trakl, geradezu der österreichische Rimbaud, wie eben nur Rimbaud zugleich berserkerlicher Urwaldmensch und nervöser Verfallsmensch, mit einem Hauch von Grünewald und einem Flug von Gryphius, bald zärtlich hingeschmiegt an Weingeländ und Glockenlaut, bald aber auch prophetisch aufgebäumt voll jener fast Dürerschen „Melancholia“, die in den letzten drei Vorkriegsjahren durch die deutsche Lyrik bebt — diese Harfe birst früh und jäh nach den Schlachten von Lemberg (wie ja auch Trakls nächste Nachbarn, der 24jährig 1912 ertrunkene Georg Heym und der 31jährig 1914 gefallene Ernst Stadler, den Tod durch Urgewalt sterben). Die meisten anderen aber sind Hüter der Tranquillität! Noch in der müdesten Pariser décadence — das Wort natürlich nur als Lebensform nicht Krankheitsform verstanden — ist Dekadenz eines See-Volks; ihr Boden ist gedüngt vom Blut der Revolution und der Bartholomäusnacht; und ihre Stadt bewahrt in unsterblichen Lettern den Giganten-Ductus Napoleons.

In Wien hingegen fehlt das Ethos und die Ästhetik des „Navigare necesse est, vivere non est necesse“; die psychologischen Columbusse sind vielfach allzusehr von den landschaftlichen und gesellschaftlichen Maßen des Semmering präokkupiert; um Schnitzlersche Figuren liegt oft abgesperrte Luft wie eines Krankenzimmers; überall brüten Reste des Vormärz, die nie durch einen Sturm und Drang erschüttert worden sind. Indessen vielleicht nur in diesem Klima, der unheroisch-unpolemischen in-sich-Versunkenheit teils des cytherischen Idylls teils des spanischen Zeremoniells, kann Dichtung in solchem Grad Essenz und Extrakt alles Daseins werden, das Henkaipan, fast der Ersatz des Lebens — nur hier vermag der Impressionismus so tief in das Innere zu dringen, über die Übereinstimmung mit dem Pariser Kolorit hinaus. Jede Vergleichung des Vergleichbaren in diesen beiden Städten erweist, um wie viel unterirdischer auch noch das Wienerische ist neben dem Glanz und Reichtum des Pariser Welttheaters: Romanenblut bewahrt selbst in der Dekadenz eine gewisse Aktualität, es zeitigt Gestalt und Bewegung, es formt die primären Male der Seelen und Dinge; der deutsche Geist hingegen (im Wiener Grenzfall manchmal nur noch Geist der deutschen Sprache) prägt die sekundären Eigenschaften, mehr raunend und webend als leuchtend und knallend, heimlich auf lange Sicht arbeitend, vorerst gleichsam nur latente Energie. In solchen Grenzen aber schafft gerade der Impressionismus voll äußerster Hingabe: Man kost den Augenblick, man spricht „Verweile doch, du bist so schön“, man läßt das Flüchtigste der Liebe und Schönheit durch sachteste Finger gleiten und weiß doch zutiefst um Verhängnis und Wandel, ironisch-skeptisch karessierend wie das Rokoko, gerade im Entschlüpfen und Entschwinden[1]) den Urgrund der Dinge,

---

[1]) Auch hier freilich bleibt das Augustinische Paradox gegenwärtig: Zeit ist entweder Zeitstrom, unsterbliches Kontinuum, oder Zeitpunkt, vergängliches Nu — und man kann nicht das eine von beiden bejahen ohne dadurch das andere zu verneinen. Ein Begriff

den Schoß des Lebens, den Weltwillen fühlend. Eben dadurch, daß die Sinnlichkeit nur als Abglanz und die Erscheinung nur als Schein gewertet wird, weist alle Wirklichkeit über sich selbst hinaus. Die Körper- und Bilderwelt wird so zum Spiegel des Jenseits: Zwischen Geist und Leib entspinnt sich eine rätselreiche Transparenz, zwischen Tod und Leben eine geheimnisvolle Responsion. Und dies nun ist im weitesten Sinn auch barock! Was für breite Teile der norddeutschen Literatur die Antithese Idee und Erfahrung, Geist und Natur, Denken und Wirklichkeit bedeutet, das Nämliche ist für dieses Stück süddeutscher die Antithese von Leben und Sterben: hier die elementare Barock-Antithese, dort die fundamentalen Renaissance-Antithesen. Im Wiener Impressionismus freilich erscheint das barocke Gegen- und Ineinander schon sordiniert und filtriert — obwohl er auch an Wagnerischer Sensual- und Sexualmetaphysik mancherlei Anteil nimmt (gerade von 1897 bis 1907 bereitet ja Gustav Mahler als Leiter der Wiener Oper dem Kunstwerk Wagners die glorreichste Urstend — ein Schicksalsbuch wie Weiningers ‚Geschlecht und Charakter' ist ebenso üppigste Blüte wie gläubigste Überwindung des typischen Wagnerisierenden Weltbilds). Die edelsten Früchte aber halten es hinsichtlich der Leben-Sterben-,

---

wie die Bergsonsche „durée réelle" hält es durchaus mit jenem zeugenden Strom und hat nicht einmal einen Seitenblick für die Schauer der Flüchtigkeit; in Wiener Poesie um 1900 aber bedeutet Zeit oft ausschließlich den unwiederbringlichen Augenblick, in aller seiner Schattenhaftigkeit und Schwermut, ohne Augenaufschlag zum Wandelhaft-Dauernden — hier also wird umgekehrt gerade der Zeitpunkt bejaht, der Zeitstrom verneint. Die beiden Weltbilder aber begegnen sich, in Wort und Ton, etwa im ersten Akt des ‚Rosenkavaliers' — die Marschallin singt: „Die Zeit, die ist ein sonderbares Ding. Wenn man so hinlebt, ist sie rein gar nichts. Aber dann auf einmal, da spürt man nichts als sie: Sie ist um uns herum, sie ist auch in uns drinnen. In den Gesichtern rieselt sie, im Spiegel da rieselt sie, In meinen Schläfen fließt sie, Und zwischen mir und dir da fließt sie wieder. Lautlos, wie eine Sanduhr" . . .

Eros-Kosmos-Analogien eher mit Mozart als mit Wagner: Es ist das vielleicht Größte schon in Mozarts Kunst, daß sie in alle Berninesken und Wagnerischen und manchmal Chopinischen Abgründe blickt und daß sie doch zurücklenkt in Gebild aus Sonne und Kristall. Die impressionistische Metaphysik der Sinnlichkeit und Sinnlichkeit der Metaphysik bewahrt also die weitere und weichere, verallgemeinte und entbrünstete Gestaltung einer umfassenden Systole und Diastole des Universums. So heißt es bei Richard Schaukal, der übrigens eine Novellen-Sammlung ‚Eros Thanatos' nennt, in den Erinnerungs-Betrachtungen ‚Großmutter' (mit dem Untertitel: ‚Ein Buch von Leben und Tod'): „Ist nicht der Tod im Leben, ist er nicht mitten darin, sitzt in uns, um uns, haucht uns an und ist unser Freund und Gefährte? Nicht ein Schlußpunkt ist der Tod, sondern ein begleitender Ton, der durch unser ganzes Dasein rauscht . . . Alle Menschen leben im großen Schatten des Todes, der von Gott ist und ihnen vertraut sein soll wie der Duft ihrer Blumen vor dem Fenster, wie der Hauch ihres Mundes". Mynheer der Tod in impressionistischer Sicht, der Wiener Tod, ein Mozartischer Tod: nicht Holbeins klappernder Knochenmann, auch nicht der vornehme Fremdling der Spanier, und nicht der symbolistische Hannele-Engel mit dem geschlängelten Schwert, vielmehr ein Duft ein Hauch ein Schatten über allen Blüten — er tritt den Menschen nicht an, er begleitet ihn seit der Geburt[1]).

Ein Denkmal solcher Art und Kunst ist schon der ‚Garten der Erkenntnis' Leopold von Andrians: Ein Reigen von barocken Antithesen (Ernst des Spiels, Wahrheit der Maske, Leben in Verwesung, Beharrung durch Wandel) mündet in jenen weitesten Einklang von Tod im Leben und Leben im Tod. Der gleiche Akkord erklingt schon beim

[1]) Vgl. auch die Sichtung Ernst Bertrams: ‚Über den Wiener Roman', Mitteilungen der literarhist. Gesellschaft Bonn, 1909 (Heft I und II).

frühen Beer-Hofmann, im (unlängst neu bearbeiteten) ‚Tod Georgs': halb Mozartischen und halb Chopinhaften Variationen über das Thema Jenseits im Diesseits und Diesseits im Jenseits. Auch Emil Lucka folgt — allerdings in Wagner- und Weininger-näherer Bahn — mit einem reflexions-starken und aktions-trägen Ich-Roman ‚Tod und Leben'. Ebenso musikalisch-lauterer wie märchenhaft-entfernter schwingt ein gleicher Ton auch in Thaddäus Rittners transparenten Bildern und entsubstanziierten Worten, etwa im ‚Garten der Jugend'. Ebendies ist ein Nerv der Weltgesichte noch des Paracelsus, der neuerdings nicht nur auf Wiener Boden neue Ausgabe (von Bernhard Aschner) und Auslegung (durch Franz Strunz), sondern auch Wiedererweckung erfahren hat in der Roman-Trilogie des Österreichers Erwin Guido Kolbenheyer. Auch durch die Dichtung Arthur Schnitzlers schreitet Eros-Thanatos! Würde und Ernst auch dieser Kunst liegt in der Selbsttranszendierung des Spiels des Abglanzes des Augenblicks zu dem durch solche Selbstaufhebung ebenso erweckten wie verhüllten Unendlichen[1]). Auch hier waltet das teils barocke und teils neuromantische Hindurchscheinen des Tods durch alles Leben, das metaphysische Rieseln in fleischlichen Adern, ein beinah Maeterlinckscher Schicksals- und Unendlichkeitsbegriff in den mit fast Flaubertscher „impassibilité" (bei aller Galanterie oft voll geheimen Zynismus und überlegenen Ekels) beobachteten Vorgängen des Welkens oder

---

[1]) Die Ibsen-Probleme daneben zählen zu Schnitzlers Allerschwächstem, die Ibsen-Technik freilich (Technik auch schon der Augier und Scribe oder Becque und Sardou) wieder zum Allerstärksten. Schnitzlers dramatische Konflikte neigen fast durchwegs zur Selbstauflösung in Spiel oder Traum; hier ist kein Glaube an die weltverwandelnde Kraft des Wollens und an den weltbedeutenden Sinn des Geschehens; wie im neuromantischen Drama fehlt ebenso die tiefe Richtigkeit und Folgerichtigkeit wie auch die unerschütterliche Schicksalhaftigkeit der Handlung — das Pragmatische als solches bleibt zumeist teils erklügelt teils grundlos (noch im ‚Jungen Medardus', dem Gipfel des impressionistischen Dramas).

Blühens, des Nebeneinander-Lebens von Gatten oder des Auseinander-Lebens von Eltern und Kindern. Selbst mittlere Angelegenheiten mittlerer Leute in mittlerer Sprache werden hier Zeugnisse der Koinzidenz von Metaphysik in der Physiologie und Physiologie in der Metaphysik: So ist eine Angel Schnitzlerscher Tragik, gleichsam von unten gesehen, die tierische Einrichtung, daß notwendig der männliche Orgasmus früher erlischt als der später erwachende weibliche (der ‚Reigen' hat diesen Ablauf bis ins Genaueste zergliedert); von oben gesehen aber wird eben dies (nach Hebbels Wort) zum „zwischen den Geschlechtern anhängigen großen Prozeß" — einerseits also physiologische Mechanik des pfeilschnellen Samens und der beharrenden Frucht, anderseits tragisches Weltgesetz des ungesättigt Werbenden und der verlassenen Gebärerin: der Hero-Leander-Komplex, zugleich Weib-Welt-Komplex, hier nicht zur Einform bezwungen durch himmlisch-irdische Liebe (wie sie der zweite ‚Faust' ersiegt oder noch Richard Dehmels ‚Verwandlungen der Venus' ersehnen), vielmehr gespiegelt in den Spannungen zwischen geradezu Stendhalisch seziertem Sensorium und einem in und über allen Dingen liegenden All-Reflex. Auch hier wird einerseits einem österreichischen Lied der Jahrhunderte neue Stimme zuteil, anderseits Nietzsches Kopernikus-Wende, seine weltgeschichtliche Synthesis von Impression und Phänomenologie, in neuen Brechungen sichtbar.

Diesen Wiener Impressionisten, die sämtlich auch die Nietzsche-Problematik der Neuromantiker fortspinnen, gesellen sich nun zunächst links Manieristen und rechts realistische Eigengänger. Im Zentrum jenes Kreises haust Peter Altenberg: der einzige an Leib und Seele echte Bohémien, ein lyrischer Reporter balkanisch-fellachischer Animier-Tempel, überall aber meisterlicher Pointillist von einer keinem Naturalisten jemals erreichbaren Knetkraft der Skizze, trotz vieler Spreu und manchem Schmutz mit dem Aug oft fast Wedekinds und dem Griffel fast Maupassants

die große commedia umana ins engste aquarium humanum bannend — und in alledem vielfältig fortzeugend: Altenberg-Spuren trägt ein verwandtes Kapitelchen Großstadt-Treue, Großstadt-Bejahung, Großstadt-Sinngebung wie Albert Ehrensteins ‚Tubutsch', mit seinen halb impressionistischen halb expressionistischen Sichten der Linzer Straße, unter der Optik des Namenlosen auf Zimmer 1000 der Kaserne 100. Altenberg-Reizsamkeit ist ein Register auch der Orgel Georg Trakls; Altenberg-Demut vor den kleinen Dingen webt in Werfels ‚Weltfreund' — hier als animalische Vigilität nicht so des realistischen sich-Hineinversetzens in Schönes und Rührendes als vielmehr eines sich-Vergeudens und aus Egoismus allem-Dienens und alles-Liebens. Altenberg-Miniaturen verbrämen (und überwuchern) die kritische Kunst Alfred Polgars. Altenberg-Bilder begleiten selbst Karl Kraus[1]) . . .

Die impressionistischen Mischformen vollends sind überbunte Legion: Naturalistisch-impressionistische Übergänge häufen sich schon bei Schnitzler oder Wassermann. Impressionistisch-realistisches Geheg mehr jungromantischen als neuromantischen Charakters kreuzt auch Rudolf Hans Bartschens simplizianisches Taugenichts- und Wanderburschentum, im Psychologischen freilich noch vielfach der Temperamentenlehre des alten Galenus näher als unserer Gegenwart, dazu voll physiokratischer Ressentiments wider Beton und Wechselstrom, doch auch voll fast ekstatischen enthusiasmós, voll strömender Herzensgluten und wahrer Sonnenseligkeit, voll wogenden in-allen- und für-alle-Lebens. Härtere Linien zieht die Alpen-Heimatkunst (in Epigonen-

[1]) Im Übrigen freilich berührt sich vorzüglich die ‚Fackel' (die schon als publizistisches Phänomen geschichtlichen Rang behauptet) mit dem Impressionismus fast ausschließlich an der Schneide ihrer Satire — sie bahnt vielmehr eine frühe Gasse des Expressionismus: Strindberg und Wedekind finden hier ersten Empfang, Werfel und Ehrenstein und Else Lasker-Schüler reifen an diesem Herd, auch Trakl und Kokoschka tragen reiche Ernte davon.

dimension Gotthelfisch bei Peter Rosegger, holzschnitthaft-derbknochig bei Karl Schönherr, schier neokatholisches Bauernbarock bei Enrica Handel-Mazzetti, auch deren jüngster Gefährtin Paula Grogger). Dem Impressionismus noch ferner steht hier Otto Stoessls geradezu klassizistischer Realismus, dort Anton Wildgans' realistischer Klassizismus. Und noch schwierigere Osmosen schafft dann der Prager Einstrom, vor allem freilich seine expressionistischen Stoffe, bald analytischer Okkultismus (Meyrink), bald synthetische Metaphysik (Werfel), zuhöchst religiös-realistische Einform (Franz Kafka). Ein Haupterbe aber der neuromantisch-impressionistischen Wiener Dichtung um 1900 ist heute auch in psychoanalytischen und individualpsychologischen Kreisen zu suchen: Hier begegnet neuromantisch-hysterische Psychologisierung des Geists (wie sie oft Arthur Schnitzler übt) Ansätzen einer morphologisch-symbolischen Vergeistigung der Psychologie (wie sie am kühnsten wohl Werfel versucht) . . . Der Gipfel aber, freilich auch der Überwinder, dieses Impressionismus bleibt Rainer Maria Rilke: In Worpswede hat Rilke singen und sagen gelernt, Vogel- und Windessprache kund wie Jacobsen, einfältig und überfeinert zugleich wie Verlaine. Sein ist zunächst das offene Ich und die offene Form und der offene Russengott; das Hofmannsthalische Wissen um alles Vorher und Nachher, die Existenz in allem Irgendwo und Irgendwann, die Teilhabe an allen nahen Reizen und allen fernen Bezügen; eine Art jungfräulicher Sehnsuchtsbangigkeit und mütterlicher Opferstärke: „ausgestreut in Stadt und Angst“ (nach Laurids Brigges Wort); Tod ist in allem Leben, nackte Leibheit spiegelt unverlorene Unendlichkeit, jedem Schritt folgen unsichtbar rauschende Unterströme. Dann aber strafft das Vorbild und die Hand seines Herrn und Meisters Rodin die angestammte Reizsamkeit und Doppelheit zu neuklassischer Festigkeit und Einheit: zuerst zur gleichsam in Marmor erstarrten Weise vom Cornet Christoph Rilke, am Ende zur konzentrierenden nicht irritierenden Energie der

‚Sonette an Orpheus' und zu den riesenhaften Spannungen von All und Form etwa im Doppel-‚Requiem' und insbesondere in den ‚Duineser Elegien'. Indessen dieser über sich selbst hinaus schwingende Drang aus unermeßlicher Fülle zu scheinbar gewaltsamer Bändigung[1]) (jede andere als absolute Form würde von innen gesprengt) weist bereits in ein Neuland, das dem ganzen Nietzsche und durch ihn dem wahren Schiller näher ist als irgend ein Dichtertum unseres jüngsten Jahrhunderts.

---

[1]) Daß Rilkes Saaten solcher Art schon dem Expressionismus entgegensprossen, bestätigt sich im Übrigen durch eine Kette von Beziehungen: von der Worpsweder und Pariser Freundin Paula Becker-Modersohn, Autorin sowohl eines (sonst nur an Ricarda Huch zu messenden) impressionistisch-Rilkisierenden Tagebuchs wie eines kongenial-expressionistischen Rilke-Porträts, über Ferruccio Busoni, der Rilke seinen ‚Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst' widmet, bis zu den lyrischen Nachtretern gerade der Rilkeschen Expressionismen vom Schlag eines Lernet-Holenia.

III. Teil.

9. Kapitel:

Wesens- und Willensstil (Neu-Klassiker und Neu-Idealismus).

Die schöpferische Kontrapunktik von Dionysischem und Apollinischem, Halkyonischem und Friderizianischem, Monumentalem und Interessantem, Wert-Apriorität und Werte-Mannigfaltigkeit, diese Verschmelzung und Verschmiedung, die allein Nietzsches Raum und Wuchs und Sprache schafft, wird also um die Jahrhundertwende zerrissen. Membra disiecta überall: hie naturalistische Kanonisierung der streitenden Tugenden Nietzsches, des Biologismus und Radikalismus, aller robusten und rabiaten Triebe; hie neuromantische Verabsolutierung eines orgiastisch-artistischen Wagner- und Böcklin- und manchmal fast Hölderlin-Nietzsche. Der ganze, der wirkliche Nietzsche hingegen tritt erst in Sicht, sobald die Einheit der polaren Energien und ihrer Symbole durchschaut wird — auch diese Einsicht aber ist bereits inmitten der Diaspora um 1900 unterwegs: zuerst als Fackel in den Händen einzelner Prometheus-Genien, dann als Sonne über einer mehr als halb verbluteten, aus tausendfältigem Verkauf und Verrat sich zu edlerer Satzung befreienden Generation. Indessen ebenso in jener Gipfelzone einer notwendig nur im Einzelmenschen, im Einzelwerk sich vollendenden neuen Klassik wie auch in dieser Meeresbrandung eines vielfach nur als Schicksal und Sendung lebendigen neuen Idealismus bebt Nietzsche-Spannung von Wesensglauben und Willenswucht, das kriegerische Gleichgewicht von heiligem Heischen und

schauendem Beharren. Solch neuklassisch-polarer nicht altklassisch-harmonischer Realidealismus nun — diese Abstrakta sind hier mehr als irgendwo bloß Orientierungs- und Beziehungspunkte! — verleibt sich am vollkommensten, in ehern umhegtem Rund, bei Stefan George; er schwingt dann aber auch als Aufgabe im Form-Denken Geist-Dichten Wert-Handeln unserer Gegenwart, er entfacht vor unseren Augen (trotz allem Sträuben der Gesättigten und Gestrigen in beiden Lagern) eine unabsehbare Entscheidungsschlacht zwischen Bild und Begriff, Dichtung und Wissenschaft, menschlicher und übermenschlicher Ordnung; er zwingt auch noch den Tagesfremdesten in seinen Bann — denn nicht Aktuelles wird hier umeifert, sondern geborstene Rinde gibt wieder dem Feurig-Flüssigen Raum. Diese zwei Sphären also, Erfüllung Nietzsches die eine und Wölbung des Bogens von Nietzsche zu Schiller die andere, sind nunmehr — erst durch ausholenden Längsschnitt, dann durch umblickenden Querschnitt — zu durchmessen.

Der Boden freilich wird bereits seit Längerem gepflügt — nur Typen nach Erlösung rufender Simeon-Gestalten seien aufgezählt: Da ist, neben dem vorwiegend restaurativen Programm-Idealismus der Bayreuther (von Heinrich von Stein bis zu Chamberlain) und den engeren Zarathustra-Apokryphen (von Paul Rée bis Max Steiner), zuvörderst ein Zeiten-Kläger und -Richter wie Paul de Lagarde: ein Irrblock im Wilhelminischen Deutschland, ein Cato und ein Tacitus wie in mancher Hinsicht auch Treitschke, von ebenso steinern stolzer wie kindlich reiner Stirn, in seinem nationalen Ethos weltenfern der kollektiven Selbstsucht oder Eitelkeit, vielmehr geschwellt von jenem dämonischen Pathos, wie es im ‚Stern des Bundes' gellt: „Zehntausend muß der heilige Wahnsinn schlagen, Zehntausend muß die heilige Seuche raffen, Zehntausende der heilige Krieg". Die Sturmglocke verwandter Mahnung läutet auch der Rembrandtdeutsche: Karl Julius Langbehns ‚Rembrandt als Erzieher' (1890) ist, nach Wesen und Wirkung, das Spengler-

Buch der neunziger Jahre, ein Spengler-Buch vor der Katastrophe — Gebet in später Nacht, einer der längsten Donner nach den jähen Blitzen Nietzsches (dessen Lehren als Lehren freilich Langbehn so wenig wie Dehmel bejaht): die vorerst allerdings nur Fluch und Forderung nicht Fleisch gewordene Botschaft der Unsterblichkeit allein des Menschlichen, der Allmacht allein des Lebendigen, der kulturellen Zeugungskraft allein der Kunst. Ein gleiches „Evoë“ und „Apage“ tönt später, abseitiger und zerwühlter, aus der Marsyas-Seele Emil Götts. Unzählbar vollends sind die Nietzsche-Fermente in der jüngeren Morphologie Ludwig Klages' und in der Physiognomik Rudolf Kassners, in der Kultur- und Persönlichkeitsphilosophie der Rudolf Pannwitz und Leopold Ziegler und anderer Wegbereiter heutiger Geisteswissenschaft (und vergeisteswissenschaftlichter Naturwissenschaft[1]), von Driesch bis Dacqué).

Doch auch im engeren poetischen Bezirk — von den früher gewürdigten Gipfel- und Grenzfällen abgesehen — gärt allgemach Ahnung des echten Nietzsche, der eben nur dem Helden in Christ und Pan sein ganzes Antlitz enthüllt. Ethisch-poetische Energien pflanzen die Kraft und den Mut, Zarathustras gesamtes Gegeneinander zu tragen, das Schicksal des gekreuzigten Dionysos auf sich zu nehmen — eine Spannung, die weiter dringt als die wesentlich anti-naturalistische Fronde der Wilhelm Weigand und Paul Ernst und Wilhelm von Scholz (die übrigens gerade da, wo sie am weitesten von Lublinski entfernt sind, ihr klassizistisch-Bestes leisten). Nur jener Spannung aber entwächst unter den Jüngeren der Schillerische Drang nach dem Monumental-Idealen, der bergeversetzende furor teutonicus, die Liebe zu allem zermalmend-erhebenden Schicksal.

---

[1]) Die einschlägigen Übersichten meines Buchs ‚Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft‘ lassen den Nietzsche-Nerv, der oft im Einzelnen herausgehoben ist, wohl ohne Weiteres auch in den größeren Zusammenhängen finden — weshalb hier Wiederholungen vermieden seien.



Indessen vorher schon, noch vor den naturalistischen und den neuromantischen Nietzsche-Krisen, entfaltet sich zumindest Raum und Stoff einer Nietzsche-würdigen Dichtung (auch eines zuinnerst pantragistischen Weltbilds[1])) bei Carl Spitteler: Spitteler (eigenem Geständnis nach zunächst vollkommen unbekannt mit Werk und Los des Nachbars) schafft schon in der Gestalt des Herakles und Herakles-Motivs (des Mittelpunkts seiner Götter- und Heldendichtung) die einzige zeitgenössische Einkörperung von wahrhaftem Zarathustra-Ethos. Spitteler offenbart die Wahlverwandtschaft aber auch in der Spannung von Monumentaldimension (in den Epen) und realistischer Psychologie (in der Prosa, am edelsten im Roman ‚Imago'). Und vollends Spittelers Griechentum vermag allein in einer Zeit, die entweder der dionysischen oder der apollinischen oder der pittoresken Antike huldigt, die beiden Hemisphären Nietzsches in Eins zu schauen und zu kneten, die Überfracht metaphysischer Sichten und Fragen mit einem wahren orbis pictus Böcklinischer Symbole Klingerischer Allegorien Hodlerischer Expressionen zu jener eigentümlichen Kunstform des Epos zu gatten, die im Grund auch die einzige große Form Nietzsches bleibt. So gewinnt Spitteler als erster wieder einen großen Stil (wenigstens Elemente eines großen Stils), der nicht klassizistische Restaurierung und Exhumierung, sondern Neugeburt ist aus neuklassisch-neuidealistischem Schoß. Hier webt bereits ein Teil vom Nietzscheschen Zugleich und Dennoch, ein früher Strahl auch des Georgeschen Templeisentums der Humanitas: „Wir rose, innre jugendliche brunst, Wir kreuz, der stolz ertragnen leiden kunst" — es ist die letzte Staffel vor dem Kamm: dem hellsten und straffsten Nietzsche-Einklang Georges.

Stefan George füllt den Raum des ‚Zarathustra', wo vorerst nur tötender Blitz wohnt und blendendes Licht der

---

[1]) Das bald durch Eduard von Hartmann akademisch ausgelaugt wird — die Mutterlauge auch vieler neuklassischen Dramaturgie.

Gottheit, mit gesundheitgerötetem Körper und mit kristallener Plastik. Auch sein Gebild entspringt gigantischer Polarität von monumentalen Sichten und interessanten Reizen, einem grandiosen Monodrama von sprengender Leidenschaft und Nietzschisch-zwingender nicht Goethisch-dämpfender Weihe. Die Geste aber, halb cäsarisch halb seraphisch, allem Profanen ebenso entrückt wie allem Literarischen, geschliffen und gemessen, manchmal voll bewußter Eisigkeit, noch in der strengsten Schmiedekunst kühn und beginnlich, diese so lang als Kothurn und Brokat verleumdete Form ist Tochter ebenso des Überflusses wie der Not. Der orphischen Wallung und blühenden Schwellung vereint sich der pressendste Druck und der malmendste Griff, getreu Georges Vorsatz, „durch Aufbrechung und Zusammenballung der Verjünger der Sprache und damit der Verjünger der Dichtung zu werden“ (Worte, die noch mehr an Klopstock mahnen als an Hölderlin). So wird die rasende Bewegtheit, ein van Gogh-furor der losgelassen in Verbrechen oder Wahn zerschellen müßte, nicht gezähmt und geglättet wie bei den Klassikern, sondern wie nur bei Nietzsche konzentriert und komprimiert, bisweilen freilich auch geknebelt und versargt, schlechterdings unzugänglich durch Gestalt, tot vor Unsterblichkeit: Die überschwengliche Empörung fügt sich eben nur dem Übermaß der Bändigung. Indessen eben dieser scheinbar alles vergewaltigende Fanatismus unbedingten Zwangs (der keinen Augenblick in Sturm und Drang verloht, nirgends auch selbstgenugsamem Schweben und Gleiten sich hingibt), der den Immoralismus zum Weg der Moral, die Dekadenz zur Schule der Gesundheit, das l'art pour l'art zum Filter organischer Säfte macht, eben dieser Krieg um des Kriegs willen schafft die Georgesche Höhe und Größe auch alles Tiefsten und Zartesten, wölbt über knappstem Grundriß hehren Hallenbau, adelt die enge-strenge Lyrik zum Gefäß letzter Verhängnisse und Wagnisse (Schwung und Joch wechselseitig stärkend wie vorher nur Dante, manchmal Gryphius,

immer Hölderlin — Schillers Gedankendichtung zumeist unter Preisgabe aller ästhetischen Optik). Überall wird (voll echter Nietzsche-Kontrapunktik und in wahrer Nietzsche-Dimension) romantisch-neuromantisch-Fernstes in klassisch-neuklassisch-Nächstes gebannt, dank unerhörter Geistigkeit des Bilds und Dinglichkeit des Sinns restlos verleibt und anverwandelt, marmorn ohne geringste geredete Füllsel und Zutaten. George — dies vor allem ist es, was er Nietzsches Welt hinzuzufügen hat (einer Welt, die an sich viel reicher bleibt sowohl an typhonischem Chaos wie geistiger Richtkraft) — George trägt seine Dante- und Greco-Spannungen von Aristokratismus und Radikalismus, von Willens-Zyklopentum und serener Kontemplation, von Zeit- und Wirklichkeitstreue und Flucht auf umbollwerktes Eiland mit harm- und runzellosester Naivität (und diese wiegt dichterisch schwerer als taumelnder Kettentanz und sardonisches Lachen): Ebenso rustikal wie urban, zugleich „durchsicht'ger Seraph" und „breiter Erdenbengel" (wie Jean Paul nach Vischers Wort), entsprossen der weltgeschichtlichen Rhein-Renaissance-Landschaft, die vorweg wie berufen scheint den Dionysos apollinisch zu grüßen — und zu Fausts Müttern zu geleiten. Dank solchem Gleichmaß von Conquistadorentum und Bauerntum vorzüglich hat George seinen Symbolismus überwunden, wie Nietzsche die Wagnersche Modernität oder Dante den blumigen dolce stil' nuovo.

Das Triptychon des Vierundzwanzigjährigen: ‚Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal' zeigt allerorten noch neuromantisches Bildnertum reg. Die Form ist oft grimassierende Überform (allerdings niemals, fast niemals, die dekorative Unterform symbolistischer Mythos-Tapeten und impressionistischer Stimmungs-Wolken). Trotzdem weist schon der Algabal, rein stofflich ein spezifisch neuromantischer Wilde- und d'Annunzio-Vorwurf, mit einer Widmung an Ludwig II. geschmückt, gesogen voll aller Gifte Baudelairescher Grausamkeit und Mallarméscher Einsamkeit, unbeirrt in

Nietzsches Bahn: Der syrische Soldatenkaiser, sonst Bruder Neros und Cesare Borgias, wird aller satanischen Fratze entkleidet und zum Träger von Herrscher-Würde und -Höhe und -Ferne erhoben. Zum ersten Mal ist Nietzsches Übermensch auch als Pflichtmensch erkannt: Persönlichkeit als Gesetz nicht Ausnahme oder Besonderheit (in schroffstem Gegensatz namentlich zum impressionistischen Kult des Aparten); echt Nietzschisch auch der Einklang alleräußerster Extreme (des Persönlichsten und des Überpersönlichsten), ohne dramatischen Zwist und asketischen Drill (auch George ist weder ein strebend Bemühter noch auch ein tragisch Zerrissener), doch immer ganz und gar heroisch (inmitten der neuromantischen, bald artistischen bald psychologischen bald kontemplativen, Entheroisierung des Mythos und der Tragödie); und schon das Folgewerk beginnt den Aufstieg von der Neuromantik zur Neuklassik (Neuklassik nicht als Mitte, das wäre alte Klassik, sondern als Koinzidenz der Extreme): ‚Die Bücher der Hirten und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten‘ bilden ein neues Dreigespann bereits der Entromantisierung!

Entromantisiert werden die drei beherrschenden Motivkreise der Neuromantik: Hellas, das Mittelalter, der Orient — der Verstraffung folgt die Vererdung: Hellas wird undekorativ, das Mittelalter unsentimentalisch, der Orient unphantastisch durchnervt. Brütet im ‚Algabal‘ eine Art neuromantischen Spätrömertums, so wallt schon im ‚Buch der Hirten- und Preisgedichte‘ neuklassisches Griechentum auf, Norm statt Abnormität, heiterer Dienst des unbekannten Gotts und großen Pan, Homerisch-Goethisches gelobtes Land, ein wenig noch umklittert von Weiheschnörkeln und Festzieraten, doch überall schenkende lächelnde Fruchtbarkeit, goldene Fülle der Mutter Gaia, gesamtmenschlicher Urzustand nicht modernistische Orgie. Ebenso unromantischen und ebenso Nietzschischen Geists ist Vieles auch in Georges Mittelalter: Im ‚Buch der Sagen und Sänge‘ ersteht, neben einigem Schwanken ins Allzuschroffe und All-

zuweiche, von Neuem ein Teil Zarathustra-Akkords von Hehrem Heldischem Heiligem und lieblichster Blumen- und Frauennähe, ein Stück katholischen Germanentums wie nichts in romantischer Restaurations- und Konvertitenzeit, ein Seelenbund wie einst in Walters und Wolframs Tagen — die Einform aber wächst wieder nicht daraus, daß etwa einerseits das Starre gesänftigt andererseits das Milde gehärtet würde, sondern daraus daß George in stärkster und weitester Seele zugleich alle beiden Extreme zu fassen und formen vermag (nur dies ist Nietzsche-Stil, in dichterischer Prägung neuklassischer Stil). Und diese nämliche Struktur bewährt selbst das ‚Buch der hängenden Gärten': stofflich ein wahrer Phantasus der Neuromantik, gestaltlich aber noch im schwelgerischsten Prunk die ewigen Menschen- und Erdenkräfte enthüllend — und wieder ist die Entromantisierung nicht ein Beschneiden üppiger Schößlinge, sondern die Einverleibung noch des geilsten Rauschs und Glanzes in lautersten Wahrheits- und Wesenssinn.

Die folgenden drei Reifewerke besiedeln die also erstrittene Ebene: das ‚Jahr der Seele' den Kreis der Natur, der ‚Teppich des Lebens' die Sphäre des Geists, der ‚Siebente Ring' auch das Reich der Geschichte. Im ‚Jahr der Seele' ist der Druck und Gegendruck von dionysischem Pan und apollinischer Psyche bereits ohne Flackern und Schillern zu kosmischem Akkord gemeistert: das Jahr der Natur wird zum menschlichen Akt, die Wandlung der Seele zum heiligen Ritus. Noch weiter greift der ‚Teppich des Lebens' aus: alle Zonen und Dimensionen, alle Geschlechter- und Gesellschaftsbande werden Dantisch gegliedert, Weltgeist und Erdgeist spielen Hölderlinisch zusammen, hellenische Heiterkeit ist Nietzschisch durchwogt (nicht barock kontrastiert noch tragisch zerrissen) von christlichem Opfer- und Gewittergewölk. Vollends Kompendium ist der ‚Siebente Ring': im Innersten der Maximin-Altar, das Evangelium der Verleibung des Gotts und Vergottung des Leibs; im nächsten Kreis zwei Gruppen von Landschaftsbildern, wohl

die grandioseste Koinzidenz von Schönheit und Leben und Idee in der ganzen Nietzsche-Epoche; ein wenig peripherer die Zeitgedichte, seit Hölderlin die lauterste monumentale Lyrik (es wäre denn, daß man gewisse Episoden und Balladen Spittelers hierher zählt); und endlich die persönlichen und geschichtlichen Angebinde, nicht Epigramme sondern Extrakte, Nietzschische Aphorismen mit Rundung statt Spitze — grenzenlos wie die Brandung des Meers bleibt die Feste des Damms . . . Der ‚Stern des Bundes' ist dann ein Triumph auch des Menschenbildners George: Tyrannische Magie nimmt ihr Reich und ihr Volk in Besitz. Erneuert wird Gemeinschaft durch die Gottheit und in der Gottheit. Zugleich aber öffnen sich Wege vom Übermenschentum zum Werk der Hände und zur gleichgestellten Uhr des Diensts — Wege, die manchen Jungen zum Abfall von Nietzsche führen (vom Epigonen-Nietzsche der Diaspora), aber auch manchen zum ganzen und echten Nietzsche zurückgeleiten: Hier erst rückt auch der Bogen von Schiller zu Nietzsche in volles Licht . . .

Was freilich George an Nietzsche fehlt, ist volles Ausschwingen in die letzten Extreme: Wohl zwingt er die beiderlei Nietzsche-Pole in Fleisch und Blut, doch es ist weder das heißeste Magma noch auch der kälteste Atman, die hier sich berühren; in vielen Versen offenbart George mehr, wie Kristall wird, als was Kristall wird; auch seine Schöpfung drängt bisweilen zu der Frage, wie viel an ihr wirkliche Fleischwerdung des Logos sei und wie viel bloßes Zeugnis von Kunst-Anschauung (als solcher alleredelster und Nietzsche-nächster Kunstanschauung). In vieler Hinsicht hat George Mittelbares unmittelbar, Nietzsche Unmittelbares mittelbar gestaltet. Sowohl jene formale als auch diese substanzielle Klassizität aber sind bereits höchst verwickelte Durchdringungen von Geist und Form, an die der grobe Unterschied von „Singen" und „Reden" auch nicht von fern heranreicht. Freilich, gerade seit Nietzsche — dem Universalerben aller romantischen und moder-

nistischen Struktur-Problematik — sind Kunst und Kunstanschauung besonders unentwirrbar verknäuelt: Selbst Rilke macht die Poesie gelegentlich zur Magd der Metaphysik, ja der Religion — und sogar Hauptmanns geistesschlichte Welt läßt Produktivität und Rezeptivität oft undurchsichtig zusammenrinnen. Die altklassischen Elemente sind unvermischter: Ein Schiller spricht als Dichter zu Männern — das Wort des Freiheitssehers zeugt die Tat des Freiheitskriegers; in Nietzsches und Georges Fall aber spricht der große Prophet zu kleinen Propheten — was Jupiter dem Schaffenden erlaubt ist, soll auch seinem letzten Gläubigen erlaubt sein (Selbststilisierung samt Wage des Zeiten- und Weltenrichters). Hart grenzt hier Licht an Schatten: Sowohl Nietzsche als auch George eröffnen eine ungekannte Macht und Weite und Tiefe der geistigen Wirkung, Ausstrahlung in alle Bereiche des Bildens und Wertens und Forschens und Handelns, Verstrickungen von denen allein eine Wiedergeburt humaner Kultur erhofft werden darf; ebenso Nietzsche wie George rufen aber auch ein unerahntes Snobtum auf den Plan, unerhörte Grade der Hoffart und Lebenslüge: Derselben Wurzel entquellen beiderseits Gifte und Gegengifte! Überall indes zeugt in Georges Schicksalsgestalt und Gestalterschicksal die schöpferische Spannung, die kulturelle Antinomie, die Umwertung des geistigen Kategorien-Systems, der Kampf der Kunst um die Weltherrschaft und ihr dadurch bedingtes inneres Bedroht- und oft Verzehrtwerden von Ordnungs- und Betrachtungskräften fort — trotz und gerade durch alle Formung und Überformung. George gibt Nietzschischem Willen nicht Flügel allein sondern vielfach auch Leib; George reißt äußerste Spannungen geistigste Abgründe breiteste Schicksalsströme in fast hieratische Lyrik; George schreitet klassischen, neu-klassischen Geblüts vom Malerischen (vom Neuromantisch-Dekorativen) zum Bildnerischen (zum Antikisch-Skulpturellen), vom Singulären und Subtilen (Baudelaires „Bizarrem“) zum Gesetz und zur Pflicht, vom Fortschritts-

glauben (des Positivismus und Evolutionismus) zum Ewigkeitswert der unsterblichen Maße und Normen — alle Extreme nicht zur Mitte renkend, sondern durch Gegenextreme bindend: Und hier liegt Nietzsches ganzes Land erschlossen! . . . .

Motive verwandter Spannung waren in früherem Zusammenhang und in anderen Ebenen aufzuzeigen bei Rilke und Hofmannsthal, die auf ihren Wegen aus manieristischer Schwankung und Einseitigkeit der kontrapunktischen Einheit (nicht Mitte) entgegenstreben, zwischen der Scylla qualligen Empfindens und der Charybdis künstelnder Reizsucht. In anderer Richtung lenkt auch Thomas Mann morbid-sentimentale Triebe in idealrealistisches Gleichgewicht. Auch der Ricarda Huch muß hier gedacht werden: ihrer Vermählung romantischer Sehnsucht mit Kellerischem Sachensinn und Sachenjubel — insonderheit auch ihrer sparsam-strengen lyrischen Entstofflichung alles Privaten, Autobiographischen: Haltung noch der Isolde Kurz oder Agnes Miegel und Ina Seidel. Ein allgemeineres Symptom birgt die vielerseits wachsende Spannung von Wirklichkeitsausschnitt und Ewigkeitsperspektive — mag nun realistische Zeichnung mit idealistisch-ethischer Schnellkraft sich laden wie bei den Hermann Hesse oder Emil Strauß (in anderer Hinsicht Wilhelm Schäfer oder Heinrich Federer), mag sich entweder derbstämmige Drastik oder priesterliche Würde der Erzählung der straffsten Kunstform befleißen (dort ein Paul Ernst, hier ein Albrecht Schaeffer), mag sich der Realismus ausdrücklicher den kanonischen Linien anschmiegen (wie etwa bei Wilhelm von Scholz oder bei Rudolf Binding): So viele Namen, so viele Straßen. Nietzsche ist selbstverständlich nicht der Atlas dieser Welt, doch er ist ihr Kopernikus; nicht Führer des Zeitgeists freilich, sondern Verkünder ewiger Tugend und Not; überall aber ein Brückenzerbrechen und Ankerlichten, die Offenbarung umwälzender Heilsgesichte und -gewißheiten, Krume und Regen für unabsehbare Saat, der

Tauwind eines Weltenjahrs: „Heil uns! Wehe uns! Der Tauwind weht!“ — am trutzigsten nun prallen dieses Heil und dieses Wehe im Expressionismus zusammen.

Der literarische Expressionismus durchmißt zunächst drei Akte einer beispiellosen Kulturtragödie und nationalen Passion: Er ist 1911 bis 14 die schwälende Melancholia der an sich selbst verzweifelnden Großstadt; er ist nachher der Amoklauf der durch millionenfachen Stahl- und Flammentod gehetzten Kreatur; und er ist endlich das Gefletsch und Gebäum eines aus tausend Wunden blutenden, mit tausend Ketten angeschmiedeten Geschlechts. Keineswegs also ist der wahrhafte Expressionismus — wie freilich Mitläufer und Nutznießer zu glauben verleiten könnten — erst Frucht der Friedens- und Revolutionspolitik vor und nach 1918. Lang vor dem Krieg hängt das Gewitter, der Vorhang des Impressionismus zerreißt von oben bis unten, Büchner und Grabbe und Lenz stehen auf; Strindberg (für den Expressionismus von verwandter Bedeutung wie Ibsen für den Naturalismus) lebt und formt das Damascus der Modernität, Wedekind sekundiert grotesk mit Zynismus und Prophetie; Claudel läßt Bibel-Urworte aus Lepra-Schwären gellen, nicht umwölkt von Parsifal-Weihrauch, sondern im prallen Licht einer Sinnes- und Willenswelt; der Schatten van Goghs, des in unsägliches Licht Eingegangenen, wird riesen- und epochen-groß, Matisse und Picasso verströmen schwärmerischen Wesensdrang (einen Affekt, der bis dahin contradictio in adiecto geblieben wäre), und 1911 schwingt sich in München schon der „blaue Reiter“ in den Sattel (Franz Marc sein Herz, Wassilij Kandinski sein Mund). Bald erdröhnen auch in der Lyrik die ersten Fanfaren der katalaunischen Schlacht: Posaunen über Jericho, Geistbeben

vor dem Weltbeben, Mobilisierung der tellurischen und animalischen Dämonen. Voran stürmt Georg Heym, die Schulfracht Verlainescher Parfums und Verhaerenscher Rhythmen rasch von sich schleudernd, sich raffend zu den Totentänzen und Höllenballetten seiner Großstadt-Apokalypse, brueghelhaft-spukhaft, Schwefel über Gomorra, memento mori und jüngstes Gericht, Verfluchung des menschenfressenden Sachgötzen (wie bei den Zech und Johst und Ehrenstein), mahnend auch an des späten Angelus Silesius ‚Sinnliche Beschreibung der vier letzten Dinge' (diese furiosesten Verwesungs- und Verdammungsszenen der deutschen Dichtung) — zum Beispiel Heyms Allegorie des Kriegs als eines Leviathans, eine Kette klappernder Totenschädel um den Hals, trunken über Berge tanzend und mit schwarzer Faust den Mond zermalmend. Verwandte Züge tragen auch des Österreichers Trakl dunkle Gesichte, manchmal voll Klopstockischen Seherflugs und manchmal voll Rimbaudischer Keltenglut, bäuerlich und berserkerlich wie Grünewald, aus dumpfer Lässigkeit emporschreckend in Schwur und Hohn, sich (nicht ohne Sturz zur Rechten und Linken) dahintastend auf der Rilke-Schneide zwischen Impressionismus und Expressionismus. Auch Werfels früher ‚Weltfreund' durchdringt impressionistische Substanz mit Sehnsucht nach Verschmelzung mit dem Kosmos, mit Sichten „durch die Dinge hindurch", mit Hymnen auf den Menschen als das eine Maß der wehe wenn losgelassenen Sachenwelt. Schon vor dem Krieg also züngelt Mahnungs- und Schmerzensruf, voll Hasses wider die Welt der Reize und Bezüge eine absolute Hieratik wölbend, den Taciteischen Desillusionismus Flauberts übertrumpfend durch eine Morgue-Phantastik und eine Kot-Schwelgerei die vorweg nicht Wirklichkeit schildern sondern Gewissen stacheln sollen, mehr Sporen der Aktivität als Inhalte der Rezeptivität — schon darum alles in motorische Hyperbeln steigernd („brüllendes Schweigen" heult bei Rudolf Leonhard, Heym spricht zum „sausenden Mond", und Wolfensteins Sonne

„krampft sich zu: Wie einer Mutter schöner Mund"). Von Anbeginn aber hält solcher Ekstatik, die Rousseauisch die Erde küßt und das Tier vergötzt, der ethisch-metaphysisch-religiöse Wille zum Absoluten die Wage! So kündet 1912 der ‚Bettler' Reinhard Johannes Sorges die sittliche Botschaft des neuen Dichters, des Dichter-Sehers; 1913 wird die ‚Verführung' Paul Kornfelds geboren, wahnschaffener Versuch vollkommener Entbildlichung und Entbedinglichung der Tragik (über das ‚Traumspiel' Strindbergs und die ‚Belinde' Eulenbergs hinaus); und 1914 schon glückt Georg Kaisers Meisterstück ‚Die Bürger von Calais', Ethos und Plastik, Brandung und Bau, persönliche Leidenschaft und überpersönliche Weihe, Helden- und Heiligentum zu neuem Ausgleich zwingend. In Hasenclevers ‚Sohn' entbrennt der mord- und selbstmordträchtige Prozeß der Jungen wider die Alten, der expressionistische Urkonflikt eines Jahrzehnts (nach der naturalistischen Vorderhaus-Hinterhaus- und der neuromantischen Tristan-Dramatik); bei Unruh, heimgekehrt vom ‚Opfergang' gegen Verdun, knirscht überlastetes Gefüge in Pfeilern und Klammern, nicht so sehr kritisch unterstochert als von gläubigem Arm geprüft[1]); und in der ‚Seeschlacht' Goerings beginnt auch die Kaiserstandarte zu zittern — noch einmal freilich fällt

---

[1]) Im ganzen Stoffkreis des Preußen-Dramas scheint mir hier nur der ‚Katte' Hermann Burtes des Vergleichs würdig — am allerwenigsten der ‚Gneisenau' von Wolfgang Goetz, der doch, horribile auditu, Helden Schillers in den Ring fordern konnte: In Wahrheit aber gibt es keinen schrofferen Gegensatz zwischen pragmatischer Richtigkeit und pragmatischer Unrichtigkeit, zwischen heiligem Eifer und aufgekratztem Gemüt, zwischen beschwingtem Pathos und klebrigem Bombast, zwischen deutschem Schicksal und historischer Lektion, zwischen kristallener Durchsichtigkeit des Charakters und dessen schwitzender Anpreisung vonseiten einer Beifalls- und Bewunderungs-Eskorte, zwischen scheiterndem Höhendrang und haderndem Knopfloch-Ehrgeiz, item zwischen heroischer Fanfare und bummsender Pauke. Nach solchem Schleimbad ziehe ich noch vor Unruhs ‚Napoleon' den Hut!

die Entscheidung für Schießen nicht Meutern, dennoch schrillt es bereits wie ein Axthieb gegen die Wurzel (vergleichbar dem Axthieb am Schluß des ‚Kirschgartens' von Anton Tschechoff: diesem Henker-Signal für das Zaren-Rußland). Gleichzeitig legt der Kreis der ‚Weißen Blätter' seine Minen aus (unter ihnen Barbusses ‚Feuer'), geschart um den großen Causeur René Schickele; bereits seit 1910 verbreitet die ‚Aktion' die antibürgerliche, antiliberale „Politik des Geists": es ist der Boden von Sternheims Bürger-Satire, George Grosz' und Ähnlicher Bürger-Karikaturen, oder auch Franks Roman ‚Der Bürger' (dichterisch wertlos wie die Propaganda-Kolportage Upton Sinclairs, ein schwächeres Gegenstück übrigens zum ‚Babbitt' von Sinclair Lewis). Bald darauf speichern Sammlungen wie ‚Menschheitsdämmerung' oder ‚Der Kondor' die tobende Vielspältigkeit in gemeinsame Fronten. Natürlich aber schwillt auch die Rotte der defaitistischen Freibeuter, Schmarotzer einer Feuersbrunst die Edlere löschen helfen, die kleinen Marktschreier des großen Unglücks.

Zuvörderst aber geht es um die Spannungen einer Jugend als Jugend, um eine rein menschliche Wahrheit, die — nach einem Wort Moritz Heimanns — zwar zwischen zwei Extremen, doch nicht in der Mitte liegt. Vorweg ja unterscheidet sich dieser Expressionismus von allem früheren Sturm und Drang schon durch das ursprüngliche Zugleich von hitzigstem Elan und trotzigster Wesenssuche. Eine Nietzsche-Polarität, ein Nietzsche-Paradox: Die wildeste Wucht des brutalsten Furors, die alles Formen zum Wagnis, allen Begriff zum Hammer, alles Leben zum reißenden Strom wandelt, dieser wütende Wille bleibt unablösbar verstrickt einem Trieb nach dem Apriori, dem „Zerebralen" oder auch „dritten Gesicht". Die Kunstform aber spiegelt dieses Kräftespiel von vornherein in einer Kontrapunktik von Wallend-Wogendem, von Schweifendem und Ausladendem auf der einen Seite und daneben lakonisch Gebeiztem, Coupiertem und Pointiertem, Interjektions- oder

Plakatvers auf der anderen (dieser Wechsel von Klopstock-Würfen und Rabelais-Stößen ist dann auch die stärkste, allerdings oft wüst überschätzte, Parallele des Expressionismus zum Barock: auch das Barock gesellt dem marinistischen Bandwurm-Stil den „kurzbündigen" Telegramm-Stil, beim Ahnherrn Seneca wie bei den Klaj und Lohenstein) — schon 1914 sind beide Hälften entfaltet: „Aufsteilende" Verdichtung hymnischer Impulse vornehmlich bei August Stramm, in Gedichten wie Säulen oder Kaskaden, staccato geschraubt und gepfeilt, grobklauigem Quadergebäu voll konzentrierter Motorik — vergleichbar etwa dem Präzisions-Dionysiertum Archipenkos. Stramms Gegenpol indes — dank überwiegender Legato-Form (bei vielfach gleicher Spannung) — ist Ernst Stadlers ‚Aufbruch': fast Hölderlinischer Flug neben Liliencronischem Galopp, tolles sich-Einbohren in Heil und Not wie D-Zug und Propeller, panästhetisch-heroischer Vitalismus der alle Schlacht als Lebensfest bejaht, gleichzeitig aber Wille zu höchstem Sein und letztem Wert: „Mensch, werde wesentlich!"

In solchem Widerspiel nun ruht die seelische und künstlerische Einheit der Epoche, zugleich ihre tiefste Verstrickung mit Nietzsches und dadurch mit Schillers Werk und Welt. Gigantischer Elan wird nicht Platonisch eingekerkert noch Rousseauisch ausgeströmt, vielmehr als solcher gleichsam in Permanenz erklärt; Leben und Satzung steigern nicht schwächen sich hier — die dauer-gewordene Sprungkraft wird sowohl als Trieb gestärkt wie mit Sinn geladen: alle geistigste Lebensform unserer Gegenwart drängt ebenso nach Momentaneität der Idee wie nach Idealität des Moments, in fortschreitender Spannung. Einerseits füglich strebt der Expressionismus naiv zum An-sich der Dinge — Essenz nicht Existenz soll einer intellektuellen Anschauung (im Stil mehr Schellings als Spinozas) suggeriert werden. Anderseits aber erscheint das Wesen als Wille: Alle expressionistische Formung (und hierin mischen und kreuzen sich die Künste und die Wissenschaften) bleibt

vorerst ein Handeln und Wirken; das Element des Maeterlinckschen oder Hofmannsthalschen Dramas heißt Raum (alles ist in allem, das Werden wird ausgelöscht, der Tod geleitet schon den ersten Atemzug); das expressionistische Medium hingegen heißt Zeit (daher der Drang zum „Weltprozeß an sich", die „dramatische" nicht „theatralische" Entblößung des nervus rerum, insgemein eine eigentümlich metaphysische Dynamik: ein mit Schiller Fatum-setzendes, nicht freilich auch mit Schiller Drastik-schaffendes Ja und Nein des wollenden Menschen, des durch sein Wollen den übermenschlichen Mächten verstrickten); noch viele repräsentative Theorie des expressionistischen Zeitalters behauptet einen durch und durch aktivistischen Zug (nicht etwa bloßen Pragmatismus: Nutzung von Wirkungen und Zwecken).

Diese beiden spezifischen Energien also sind in Wort Linie Begriff des Expressionismus ineinsgewachsen! Der Expressionismus ist einerseits, im Gegensatz zur malerischen Angeregtheit des Impressionismus und zu den musikalischen Synästhesien der Neuromantik, eine in hohem Maß von der Plastik befruchtete Kunst: Schlagwörter wie „Kubismus" dringen in die Dichtung ein, das Theater ist manchmal allein aus den architektonischen und skulpturellen Analogien verstehbar, und selbst die Raum- und Kantenmalerei vorzüglich Pablo Picassos und seiner Jünger bleibt geradezu ein Ringen des Pinsels mit Bildhauer-, Baumeister-Vorwürfen — allgemeinste plastische Affinität birgt schon das Streben nach Norm nicht Ausnahme, nach Wucht und Einfalt im Sensationellen und Interessanten, nach absolutistischer Logik statt relativistischer Psychologie. Umgekehrt aber gibt es vielleicht keine Plastik, die gleich der Kunst etwa der Haller und Belling, der Lehmbruck und Barlach zugleich mit der Körper-Norm auch die stärkste Bewegung und Spannung suchte, den Druck und die Schwellung in allen Gestalten, den Turgor und Spasmus der menschlichen Glieder, die latente Drastik der geometrischen

Achsen. Wieder Kinetik und Idee in ursprünglichem Akkord! Nur solche Kontrapunktik von Wesens- und Willens-Stil bildet den Lebensnerv alles klassischen Expressionismus — wo aber einerseits das Abstrakt-Zerebrale, anderseits das Vital-Motorische ohne Schiller-Bindung und Nietzsche-Spannung die eigenen Spuren tritt, da starrt nur toter Manierismus. So fällt denn auch der Ausleger sogleich in Mißverstand, und Verwechslung des lebenden Glieds mit dem wächsernen Abguß, wenn er den Expressionismus entweder ausschließlich als kosmische Semiotik deutet (wie in höchstem Maß Kurt Breysigs ‚Eindruckskunst und Ausdruckskunst'), oder geradewegs als irrationale Fanatik des Schreis und der Brunst umbrettert (wie F. J. Schneiders Schrift ‚Der expressive Mensch und die deutsche Dichtung der Gegenwart'), oder auch einsinnig am stofflichen Pegel des Ethos mißt (wie die ‚Deutsche Dichtung der Gegenwart' von Hans Naumann). Es ist eben die Nietzschische Struktur auch dieses Organismus, daß jede Steigerung des einen Extrems notwendig eine Steigerung auch des Gegenextrems bewirkt . . . Gewiß sind viele „animalische" Tendenzen der Gegenwart durch mehr oder weniger Rousseauistische Opposition bestimmt: Die lang unterdrückte Hygiene übt nunmehr umgekehrt die zügelloseste Zwingherrschaft; die Pädagogik, die mit so verruchter Zähigkeit die Pubertät ignoriert hatte, ist wie ehedem auf Bekenntnisse schöner Seelen auf Tagebücher von Onanisten fixiert; und eben jene Völker, die der natura naturans den Namen „impurity" erfunden haben, empfangen heut am willigsten die Botschaft Sigmund Freuds. In gleichem, gleichsinnig verstärktem Maß indes werden solch praktisch entbundene Kräfte jetzt wieder durchgeistet: Man sehe, schon im Allergröbsten, die begriffliche Durchsickerung sogar des Sportberichts (karikistisch vollends der Automobil- und Tabak- und Kleider-Reklame[1])); und ins-

[1]) Auffällig schon, wie wenig ausschließlich die heutige (insonderheit deutsche und englische) Reklame von den primären,

gemein verstrickt sich der amerikanischen „Extraversion", die den Einzelnen zum Atom schrumpfen läßt, in steigender Kontrapunktik die idealistische Intussuszeption, die das Ich (ein Fichte- nicht Stirner-Ich) zum Schöpfer der Dinge macht; der ganze Expressionismus drückt eine Höchstspannung aus zwischen dieser menschlichen und jener außermenschlichen Ordnung. Noch seine tierischesten und teuflischesten Exzesse (man denke an die Georg Heymschen oder Paul Zechschen oder Gottfried Bennschen Aases- und Eiter-Orgien, die Ratten und Wasserleichen, die liebevoll ausgemalten jauchenden Karzinome und treulich inventarisierten Großstadt-Kloaken), selbst diese Schweinereien zielen (abgesehen von Manier- und Mode-Auswüchsen) nicht so nach Schleimhautkitzel als nach dem Ur-Affekt: et hic est vita dea — sie weisen dadurch (allerdings zumeist nur als Erlebnis nicht Gebild) in ein fast religiöses Absolutum — schon das Straßenwort „Ekstatik" bezeichnet das Ineinander von Bewegung-schaffender Emotion und Bewegung-bannendem Wesensglauben. Ebenso aber gattet sich andererseits auch allem Zerebralen immer wieder das Motorische: Selbst der expressionistische Begriff ist nicht formale Chiffre oder sammelndes Gefäß, sondern Anhieb und Forderung und Besitzergreifung, also mehr Wagnis als Ergebnis. Die Sachfülle um uns ist eben längst so bodenlos und grenzenlos geworden, daß auch spezialster Spezialismus nicht mehr den Wahn hegen darf, er könne sämtliche ihn angehende Male eines Menschen eines Werks einer Zeit durch ein Sieb treiben (man sehe hier auch Kurt Hiller und seine aktivistischen Traktate). Handeln ist immer ungerecht, gerecht bleibt nur Betrachten — diesem Goethe-Entscheid gehorcht

---

ökonomischen oder hygienischen, Vorteilen spricht: Ein immer größerer Teil aller Anpreisung gilt nicht der Beschaffenheit der empfohlenen Ware als solcher, vielmehr ihrer Beziehung nicht nur zu Mode und Sitte, sondern auch zu einem (wenn auch noch so sehr barbarisierten) System von menschlichen Rang- und Gemeinschafts-, manchmal fast Bildungsbegriffen.

auch der Expressionismus: da es notwendig ungerecht ist, den Kosmos einer Seele in einzelne Sätze und Striche zu fassen, da aber Ungerechtigkeit nur das Recht des Handelnden ist (in dessen Händen wandelt sie sich eben, Nietzschisch gesprochen, zu „perspektivischer" Gerechtigkeit), bleibt alle dichterische oder denkerische Formung billig nur als Handeln (solchen Schluß etwa ziehen mannigfach die aktivistischen Romane Otto Flakes, summarisch namentlich die Vorrede der ‚Stadt des Hirns') . . . So wird in dieser Welt noch der Begriff mit Bewegungs- und Willensfunktionen geladen, die bis vor kurzem ausschließlich dem dichterischen Bild oder dem religiösen Symbol zu gehören schienen. Wenn etwa demgemäß im vorliegenden oder in verwandten Büchern jeder Mann und jede Zeit mit begrifflichem Urteil angerannt wird, so hat das nichts zu schaffen mit Abstraktion oder Induktion: Jene Begriffe bieten nicht „Synthesen" oder „Formeln" (wie die Blinden und Verleumder zetern), sondern sie setzen sich zu ihrem Gegenstand, der immer ein Stück individuellen (also unendlichen) Lebens ist und als solches durch Reproduktion oder Subsumtion (also endliche Werkzeuge) nimmer erschöpft werden kann, in eine sozusagen tätige Beziehung, die ihre bewußte (freilich von niemandem jemals vermeidbare) Einseitigkeit gerade dadurch rechtfertigt und sühnt, daß sie zugleich (zugleich: denn auch alle Formal-Richtigkeit wird so weit wie möglich gewahrt) die schöpferische Kraft des Handelns auslöst, des geistigen Handelns am Wert, an der Kultur, an der Sichtung von Echtem und Unechtem und an der Schaltung zwischen heutigem und ewigem Leben. Auch diese eigentümliche dynamische Begriffstechnik rückt Willen und Wesen in engste Gemeinschaft; sie wird gerade durch ihre Stoßkraft und Schnellkraft des „Sunder warumbe" teilhaftig; sie weiß sich im Sprung dem Herzen der Dinge am nächsten . . . Radikalaktivistische Wege schreiten daneben auch hundert außerwissenschaftliche Ideologien, mögen sie expressionistischem

Stegreif-Denken an sich himmelfern sein. Ja, um nur in weitesten Kreis zu treten, selbst die Indien- und China-Mode versieht im Bildungshaushalt des Dezenniums den Dienst geradezu einer Geistes-Hygiene: nicht so Erkenntnisse werden vermittelt als Heilung und Stärkung des Wollens. Noch Keyserlings weltkluge Wiederaufrichtung der Yoga und der exercitia spiritualia bedeutet vorab Seelensport und Nervensanatorium, item Beruhigungsmittel (auch Schlafmittel): Die „Schule der Weisheit“ verheißt nicht die Freiheit des „Zweifels in ehrlicher Männerfaust“, sondern im Gegenteil jene Gebundenheit, die allein aus dem horror vacui rettet, wieder um jenen Preis der Ungerechtigkeit des Geists, die das Recht und die Pflicht eben nur des Handelnden ist. Auch Lehren wie die Anthroposophie fördern im Grund alle Fatum-bildenden Energien. Und wo unsere Eltern und Großeltern sich erlabt sahen, wenn sie die eigenen Freuden und Leiden im Gleichnis des Dichters gespiegelt fanden, da wissen sich viele der Mitlebenden erleuchtet und aufgerichtet, wenn sie das eigene Chaos durch einen begrifflichen Rechen ordnen und bändigen können — insonderheit der Psychoanalytiker und seine Vettern sind, eine letzte Metamorphose des Seelenarztes und -trösters, begriffssprachige Abkömmlinge auch des Bekenntnisdichters des XIX. und des Abbé des XVIII. Jahrhunderts ... Überall eben sind heut Schwung- und Schnellkräfte des Bilds in den Begriff hinübergetreten! Vielleicht werden die besten Früchte dieser Krise auf den Feldern des Betrachtens und des Denkens geerntet werden — vielleicht ist der ganze Expressionismus nur ein Symptom der Säkularisierung von poetischen seitens theoretischer und religiöser Funktionen. Und sicher ist das Meiste, was unter uns an Revolution in der Kunst und an Evolution in der Wissenschaft sich begeben hat und begibt, bedingt durch eine epochale Wandlung des Verhältnisses zwischen Begriff und Bild. Was indes hier, in solcher Neuordnung sämtlicher Grenzen von Kunst und Wissenschaft und Religion, mit Bezug auf die veralteten

dogmatischen Kategorien als „Relativitäts-System" erscheint, das bleibt im Hinblick auf die Zukunft eine Verfeinerung der Strukturen und Vermehrung der Richtpunkte, die eine neue Höchstspannung von apriorischem Gelten und Werte-Mannigfaltigkeit verbürgt.

Dieser Stamm also trägt auch die Früchte des Expressionismus, seine poetisch-theoretischen und poetisch-religiösen Akkorde, seine Kunst Kunst in Frage zu stellen und dadurch neu zu gebären. In allen Reichen aber und auf allen Ebenen vollzieht sich die wechselweise Erhöhung nicht Dämpfung von Vitalität und Souveränität. Die Sturmvögel seit 1911 freilich entfesseln solches Widerspiel zunächst nur im Geheg der Lyrik — indessen schon vor ihnen ragen zwei breitere Pfeiler: August Strindberg und Frank Wedekind. Strindberg ist vorerst ein Tschandala von Rousseauisch-Augustinischer Beicht- und Bekenntniswut und Kierkegaardisch-Pascalischer Hörselberg-Golgatha-Schwankung, alle Schluchten Wagners durchklimmend bis zu der Parsifal-Askese seiner ‚Blaubücher', sich zerfleischend (freilich voll tiefer Wahrhaftigkeit) in übermenschlichem Verdammtheits- und Verlorenheitsgefühl, eben dadurch die Besessenheit aus dem „Hahnenkampf" seiner Modernität läuternd zum Gleichgewicht seiner Monumentalität — auf strengeres Bilden meistens verzichtend, gerade hierdurch aber die dichteste Saat ausstreuend: Sogar ein Phantasiekoloß wie Herbert Eulenberg — der deutscheste der sonst recht internationalen Neuromantiker (voll quellender Erfindung wie Jean Paul und Arnim, Brentano und E. Th. A. Hoffmann, unter den Jüngeren der verwegenste Shakespeare-Adept), im Übrigen freilich ein Bogen von Neuromantik zu Expressionismus — wirft Skizze um Skizze, im ersten Monat, ein streunendes Windspiel; auch Georg Kaiser, der vielleicht einzige echte Dramatiker nicht insgeheime Lyriker unseres Expressionismus, begnügt sich mit losestem Nebeneinander von Schrei und Kniff (oft Kreuzungen gleichsam aus Unruh und Sudermann); zu schweigen von der Epigonen-Epigonik . . . Auch

Wedekind ist im Grund ein Aktivist und ein Absolutist, inmitten aller Zynismen und Paradoxien ein Rufer zur Mantik und Mystik, ein Stollen vom Impressionismus zum Expressionismus: impressionistisch der anekdotische „Sketch“, das bohèmehafte Bürger-Verblüffen, auch die bisweilen fast an Rilke rührende Mädchenzeichnung und Pubertätsatmosphäre; expressionistisch hingegen Wedekinds Steigerung der libertinen „émancipation de la chair“ zur heiter-hellen Botschaft des durch Wesen starken und durch Willen wesentlichen Menschen — nicht nur Nachtreter wie Rolf Lauckner und Heinrich Lautensack, sondern auch Sucher wie Hermann Essig und selbst Carl Sternheim, und Eigene wie Kornfeld oder Kaiser gehen von hier aus ... Die jüngere Schlachtreihe strebt dann den expressionistischen Wesens- und Willens-Einklang auf ihrem einen Flügel heroisch-vitalistisch, von Nietzsches Übermenschen her, zu gewinnen (zuweilen ergibt das, so in der Sippe Kasimir Edschmids, schon in den Frühnovellen etwa Georg Heyms oder Paul Zechs, eine neue Art Impressionismus mit Expressions-Pedal[1]) — Motive auch der menschlich reicheren und tieferen Wirklichkeits-Zeichnung der Heinrich Mann oder Alfred Döblin); der andere Flügel gehorcht dem christlichen Moralismus, unter der Losung etwa des Werfel-Worts: „Furchtbar ist der Demütige, furchtbarer der Reine, der sich erkennt, und ein Tamerlan wer sich aufgibt“.

[1]) Impressionistisch die Kino-Motivik à la Dumas père und Karl May, und die Tropen-Phantastik à la Gauguin und Pechstein; impressionistisch der Wildesche Immoralismus (so bildet es, im ‚Lazo‘, einen Höhepunkt, daß eine Braut dem sterbenden Mörder ihres Verlobten mit dem Stiefelabsatz ins brechende Aug tritt), impressionistisch die Erpichtheit auf Borgia-Menschen und Mittelmeerfarben (mehr nach Hanns Heinz Ewers als nach Böcklin), impressionistisch insbesondere die reiz-gierige Reiselust (wo das expressionistische Reisen, Reisen als abgezogene verinnerte und verwesentlichte Bewegung nicht Reisen als Botanisieren von Sensationen, durch Vielfalt die Einfalt, im Elan das An-sich behauptet und reinigt).

Beiderseits aber drängen alle guten Augenblicke nach dem Einklang geistdurchtränkter Animalität und glutbeschwingter Zerebralität, wie ihn Nietzsche wieder ermöglicht, George auf seinen Wegen erreicht, der Expressionismus freilich — von allerschwierigsten Voraussetzungen her — nur bruchstückhaft verwirklicht. In dieser Form sickern die unabsehbar vielspältigen Stoffe aus dem unabsehbar vielspältigen Adernetz der Zeit in einen Riesenstrom deutschen Lebens und Weltbilds. Über dem Jahrhundert-Schlachtfeld Nietzsches zieht die Jahrtausend-Sonne Schillers herauf!

Schiller, der geistlich-sittlichsten Sinn in das weltlichste Handeln senkt, ist ebenso ein demütiger Priester der überpersönlichen Ordnungen (mit all ihren Pflichten des Diensts und des Opfers, all ihren Harmonien der Liebe und Schönheit) wie ein stolzer Recke des Wollens und Wagens, Herold sowohl der Unbedingtheit alles wahren Menschentums als auch des Menschlichen in allem Unbedingten — Schillers Humanitas, so fern sie sämtlichen realistisch-psychologischen Krisen entrückt bleibt, ist füglich unendlicher Spannungen voll: Der Atlas, auf dessen Schultern ein Riesenball lastet, ist Diener und Herrscher zugleich; noch das leidenschaftlichste Ego trotzt subjektivistischer Trübung, noch die umfassendsten Universalien drängen nach apollinischer Leibhaftigkeit; die Entpersönlichung des Nächsten und Vermenschlichung des Höchsten zeitigt einen Dauerkrieg, ein Gleichgewicht von Freiheit (die die Furcht nicht kennt) und Gebundenheit (die die Hybris nicht kennt): ein Kräftespiel, in dem Germanentum Altertum Christentum in ewiger Gegenwart über sich selbst hinaus zeugen ... Im Werk Beethovens branden dann bereits typhonische Chöre in die Musik dieser menschlich-übermenschlichen Sphären: Der Dom des Menschen-Gotts und Gott-Menschen, bei Schiller von der schlichten Architektonik des reinen Kristalls, wird von tierischen Fratzen umzüngelt, von untermenschlichen und wider-menschlichen Höllenheeren zerklüftet, gesprengt und doch wieder getürmt von allen

Tiefen-Ungeheuern der Furcht und der Hybris (dieser zwei Erzfeindinnen klassischer Persönlichkeit — und demgemäß fast Schutzgöttinnen, freilich auch Erinnyen, manches Romantikers und Neuromantikers). Beethoven aber, wie nur einst der Schöpfer des ‚Macbeth' und des ‚Sommernachtstraums', bannt alle animalisch-chthonisch-stygischen Dämonen zur höheren Ehre des Menschen, des Menschen in Gott (nie aber Gotts ohne den Menschen) in ein anthropomorphes Sonnensystem voll klassisch-romantischer Einklänge . . . Vollends in Nietzsches Reich sind diese dunklen Scharen weder bloß Heloten eines Weltenbaus noch bloß der Lehm in titanischer Bildnerfaust, sondern die Eideshelfer eines neuen Schwurs auf das unsterbliche Gesetz auch Schillers und Beethovens. Und mächtiger als Väter oder Großväter leidet das jüngste Geschlecht Druck und Gegendruck überpersönlicher Universalien und realistisch-psychologischer Differenzierung: Die Heutigen — durch die Jahrzehnte schrankenlos gemehrter Reiz- und Beziehungsfülle zu hellstem Feingehör, zu findigstem physiognomischem Takt, zur Ehrfurcht vor der unerschöpflichen Eigenart jedes Nächsten erzogen — erbieten anderseits den übermenschlichen Verhängnissen nicht nur in Tempeln der Schönheit und Wahrheit, Metaphysik und Ethik stille Huldigung, sie streiten auch in stündlicher Notwehr wider die grinsenden Götzen und grauenden Götter (nicht-mehr-Gottheiten und noch-nicht-Gottheiten) der menschengeborenen, menschenfressenden Kultur-Objektivationen. Stände- und Staaten-Gemeinschaften führen bald segenvolles bald ruchloses Eigenleben; der Kapitalismus entreißt sich sowohl der Produzenten- wie der Konsumenten-Willkür, um als mahlend-mordender Behemoth selbstherrlich sich dahinzuwälzen; sogar die Wissenschaft ist seit dem Mittelalter niemals so wenig wie jetzt mit ihren Trägern identisch gewesen — oft scheint es, als drückte ein Ausgleich die Glieder als solche herab, um die Idee der Akademie zu erheben. Lächerlich längst ein jeder, der als Einzelner den

Kapitalismus, das Staatsrecht, die Wissenschaft zu stürzen sich unterfinge! Krank aber auch Kapitalismus und Wissenschaft (diese geistesgeschichtliche Analogie ist bestechend geworden), die ihre Mittel zu Werten zu krönen versuchen, das Geld zum Endzweck der Arbeit oder das form- und geistlose Faktum zum letzten Inhalt der Forschung! Wehe der Wirtschaft, da der Kapitalismus nur der Aufspeicherung von Vermögen dient (statt der Güter-Verwaltung und der Gesellschafts-Schlichtung), wehe der Wissenschaft, da Auslese und Organisation nur der Vervielfachung (nicht Höhen-, Tiefen-Gliederung) des Wissens und formaler Kontrollierung (nicht Intensivierung) des Verfahrens frommen! Auch hier eben lautet die Goethische Tages-Forderung nicht: sich auf steuerlosen Galeeren im Wettbewerb mit Nebenmann und Vordermann verzehren; sie lautet auch nicht umgekehrt: es auf eigene Faust in schwankem Boot mit den Großschiffen aufnehmen; sie lautet vielmehr: Überpersönliches und Persönliches wechselseitig potenzieren, Sachlichkeit nicht als Ziel und Tugend preisen sondern als Pfad und Pfund nutzen, Gebundenheit und Freiheit in Schillerisch-Nietzschische Kontrapunktik zwingen, über das sinn- und fruchtlose Hinundher von Subjekt- und Objekt-Ethos den Bogen der normhaften Ichheit und eines allen Seinsrang und Begabungsadel achtenden Sachen- und Ordnungs-Kults wölben, kurz jene Spannung von Vielfalt und Einfalt, Heldentum und Güte, Enthusiasmós und Dogma gewinnen, die sich der nunmehr abzuschließenden Betrachtung als Jahrhundert-Vermächtnis eines Jahrtausend-Schicksals geoffenbart hat: Nur wo der heilige Funke von Pol zu Pol springt, über die Literaten-Ideologien links des Größenrechts des Massen- und des Sachen-Wahns hinweg — und über den lichtesten Söhnen des Zeitalters zucken und knistern Energien solches Blitzes — sind Wege vorwärts zur entschwundenen, immer wieder zu suchenden Gottähnlichkeit, Wege auf jenem Grat, der über die Gipfel Schiller und Nietzsche in schweigende Fernen zieht.

Wohl mag es manchem scheinen, als seien unsere dichterischen Geschicke gerade in jüngster Zeit in allerweitestem Maß teils mittelmäßigen Händen, teils minderwertigen anvertraut — und die geschichtliche Besinnung muß ihm leider vielfach beipflichten. Indessen eben die geschichtliche Besinnung lehrt uns auch, daß es trotz allem ungeheuere Geschicke sind, um die es sich in diesem neuen Deutschland handelt — wie es ja auch bei Schiller stets um ungeheuere Geschicke geht (ungeachtet der Art und des Bilds ihrer Träger), wie auch bei Schiller selbst die Kleinen Großes wollen müssen, wie sich bei Schiller noch in brüchigem Tun und Gelingen die Kraft und die Herrlichkeit letzter menschlicher Werte enthüllt. So wuchten auch in diesem Suchen und Versuchen immer weltgeschichtlicher die zeitlosen Male der Deutschheit aus — so pocht in jüngster Dichtung, durch Gedeihen und Verderben, heilig Herz der Völker — so zeugt heute wie je Glaube von Schillers Glauben fort.

Nachwort und Vorwort:

Kunstwissenschaft und Lebenswissenschaft.

Die hier verknüpften Studien suchen ein organisches System des jüngsten Jahrhunderts: das umfassendste Sinngesetz der Epoche, den reichsten Zusammenhalt jedes mit jedem, die innigsten Wechselbezüge des Größten und Kleinsten, Ganzen und Einzelnen — unter gesamteuropäischer Optik.

Gereift ist dieses Buch als Vorfrucht eines ‚Schiller‘: Was vorerst Weg aus dem Heute zu Schiller war, durch Höllen und Hörselberge zum reinen und hohen Menschen, ist eigener Kreislauf geworden. Das so gewirkte Netz ist füglich kein Kompendium, keine Summe und Synthese, sondern Mikrokosmos ausgewählter, ausgewerteter Erfahrungen: kein Vollständiges also (das gibt es nicht in der Historie), aber ein Ganzes (und eben als solches ein Spiegel des Gegenstands). Nirgends entrollt sich ein literarhistorischer Gesellschaftsroman des Jahrhunderts samt tausend Exkursen und Episoden, vielmehr ein säkulares Drama, nach wesensnotwendigen Akten.

Daß freilich das Tiefen- das Breiten-Wachstum nicht lähmt sondern spornt, mag jedes Kapitel bezeugen. Ehre allem Dienst am Wort und an der Wirklichkeit, Achtung allem Fleiß und aller Liebe, Nicht-Achtung allem Ungeist und aller Unform! Im Übrigen aber wiegt jede Entdeckung, jede Auswahl, jede Methode so viel, wie sie an dichterischen

und seelischen Ewigkeits-Werten in Gegenstandstreue erbringt — hier unser Gerichtsstand . . .

Alle Kunst bleibt ewige, ewig erneuerte Gegenwart; töricht, sie wiederholen zu wollen.

Kunstwerke sind zeitlos-vollendete Eigenwelten; unmöglich, nur zwei zu vergleichen oder gar zu verknüpfen.

Kunstwirkungen treten ein oder bleiben aus; müßig, sie technologisch zu umkrabbeln.

Wer darum Kunstwirkung nicht bloß genießen, wer Kunst als zeugende Kraft empfangen, wer tätig von dem Kunstwerk, mit dem Kunstwerk sprechen will (nicht obenweg oder nebenher schwatzen), der muß es dahin tragen, wo geformtes Sein und formendes Werden, Besonderheit und Allheit noch ursprünglich sich durchdringen: Er muß den Aspekt der Dichtung in den Aspekt des Lebens betten.

Die Kunst als Kunst hat keine Geschichte — eine nichts als ästhetische Reihung von Statuen könnte ebensogut mit Praxiteles wie mit Rodin beginnen: in-sich-Vollkommenes wohnt hier in wandellosem Raum.

Erst jene Lebens-Perspektive (nicht etwa die biographische Schablone, diese Quelle aller falschen Progressions-Analogien) gibt den künstlerischen Sonderwelten Bewegung Entwicklung Zusammenhang, immer wiederkehrendes Jetzt nicht wachsendes Gewesen und nicht beharrendes Niemals, item echte Geschichte statt Mausoleums und Chronologie.

Kunstwissenschaft ist nur als Lebenswissenschaft möglich und wird eben als solche notwendig zur Kunstgeschichte — die Dreieinigkeit aller „Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft“!

Dieser Einklang nun birgt aber noch einen weiteren Einklang: Unser Begriff des Lebens schließt den Geist nicht aus sondern ein — seine Paten sind Goethe und Hegel, Friedrich Schlegel und Nietzsche und ihresgleichen, nicht Vitalisten oder Irrationalisten.

Allem Leben des Wissens gesellen wir auch ein Wissen des Lebens — die Genesis dieses Widerspiels bildet ein Leitmotiv des verfolgten Jahrhundert-Ausschnitts.

Und unser Betrachter-Standort liegt vorweg immer außerhalb des Lebens — überall ist zunächst nach dem Verhältnis von Leben und Formen und Denken schlechtweg gefragt, nirgends der Angelpunkt von vornherein in einer dieser drei Strukturen gewählt.

Das Gleichnis unseres Lebens also bleibt eine über sich selbst hinaus zeugende Ehe von Geist und Natur, keine selbstvernichtende Jungfernschaft holder Unbewußtheit.

Um eben solches Einklangs willen haben wir noch Buntestes und Schwierigstes auf Letztes, Einfachstes visiert. Eine Welt der myriadenfältigen Reize und Risse ist nicht mehr zu heilen durch Volkslied und Heimatkunst (die darum allerdings nicht wertlos, wohl aber nur noch als Pole, als Glieder einer Spannung, wertvoll geworden sind); nicht mehr durch pausbäckige Schlichtheiten und knüppeldicke Strammheiten; weder durch Pubertäts- oder Kommiß-Idealismen noch durch Salonreligionen und Literatenkulte; sondern allein durch Menschentum, das ebenso heimisch ist in den Labyrinthen der Großstadt und Großstadt-Seele wie trächtig der irdischen Urberufe. Vergänglich ist Einfalt an sich; unsterblich bleibt die Schnell- und Bindekraft, die auch aus höchster Mannigfaltigkeit der Werte einkehrt in die Apriorität der Werte. Zum Satan aber mit einer Schönheit, die man austritt wie Kinderschuhe; mit einer Natur,

die den Bauern gehört; mit einem Mythos, den die Pelasger gepachtet haben.

Wer Offensiven führt, kann nicht in gleichem Maß der Etappe dienen.

Verantwortung im Weitesten aber gebietet Sorgfalt im Engsten, wo Spezialismus im Kleinen vortrefflich sich verträgt mit Feuilletonismus im Großen, sachlichstes Handwerk mit unsachlichster Gesinnung.

Freunde und Feinde grüße endlich das Methodisten-Wort: „A man can neither be praised nor insulted“.

Namen.